اسلوب اور اسلوبیات



szlibrary.wordpress.com

طارق سعید
صدر شعبۂ اردو، ساکیت پی جی کالج
فیض آباد

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

اسلوب مجرد الفاظ کا نام نہیں بلکہ مجموعی تاثر کا نام ہے۔

پروفیسر ملک زادہ منظور احمد

"مولانا ابوالکلام آزاد" کا اسلوب اپنے موضوع کے اعتبار سے بدلتا رہا ہے اور ان کے یہاں ایک سے زیادہ اسالیب ملتے ہیں"

پروفیسر ملک زادہ منظور احمد

۲

"غالب کا مذاق اڑانے کے لئے یہ معنی شعر غالب کے اسلوب میں کہا گیا تھا۔

مرکز محور گردوں بہ لب آب نہیں
ناخن قوس قزح شبہہ مضراب نہیں

اس پر واقعی غالب کے شعر کا شبہہ ہوتا ہے۔ یعنی یہ شعر اس بات کی دلیل ہے کہ معنی کے بغیر اسلوب کی تشکیل ممکن ہے۔ لفظوں کے انتخاب اور ترتیب جملوں کی ساخت وغیرہ اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔ معنی اسلوب کا ایک نسبتاً غیر اہم عنصر ہے جس کا نہ ہونا اسلوب پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالتا۔"

پروفیسر نیر مسعود

اسلوب کا مطالعہ تمام ادبی مطالعات میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ اس بنا پر (غلط یا صحیح) یہ خیال عام ہے کہ بڑے مصنف کا مخصوص اسلوب ہوتا ہے اور اسی سے اس کی شناخت ہوتی ہے۔

کیا اسلوبیات (STYLISTICS) (جس کے دو[2] اسکول مغرب میں رائج ہیں) کی مدد سے کسی نثر پارے یا کسی نثر نگار کی امتیازی خصوصیات کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ ہم اس کی روشنی میں کم و بیش حتمی حکم لگا سکیں کہ اگر فلاں فلاں خصوصیات ہوں گی تو نثر پارہ اچھا کہلائے گا؟ یا ہم یہ حکم لگا سکیں کہ فلاں نثر نگار کے اسلوب میں فلاں فلاں خصائص ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

لکھنؤ ۵ مارچ
۱۹۹۱ء

آج اسلوب اور اسٹائلٹکس STYLISTICS کے دور میں کسے پڑی ہے کروپے، ستان وال، سوئیفٹ، ہڈسن، مڈلٹن مرے اور شو پنہار کے اقوال کو چھوڑ کر حدائق السحر فی دقائق الشعر، از رشید الدین وطواط، یا ابوالحسن علی فرخی کی کتاب، ترجمان البلاغت یا المعالی کی قابوس نامہ اور عوفی یزدی کی لباب الالباب یا ابو طاہر کی مناقب الشعراء کو تلاش کرے یا قیس رازی کی کتاب المعجم فی معائر اشعار العجم کی باتوں پر بھی اسلوبیات کے متعلق کچھ لکھتے ہوئے دیکھے۔ ہمارے کلونیل (COLONIAL) مزاج نے، مغرب کی تیز روشنی میں یہی محسوس کرایا کہ، اسٹیم انجن جب مشرقیوں سے نہ بن سکا تو شعر و ادب میں بھی ان کے اقوال کس طرح مستند ہو سکتے ہیں اور پھر یہ تمام ادبی کاوشیں، داستان پارینہ سمجھی جانے لگیں اور ان کی باتیں کرنے والے سب دقیانوسی۔ ہاں وہی باتیں اگر امریکی تحریکات کے ساتھ، اسلوبیاتی ڈھنگ سے پیش کی جائیں تو یقیناً قابل قبول ہیں۔ یہی نہیں خود اردو کے تنقیدی ادب میں بھی اسلوبیاتی تنقید کے ایسے اجارہ دار پیدا ہو گئے ہیں کہ جب بھی اسلوبیات کی بات چلتی ہے انھیں اجارہ داروں کا قول اور حکم حرف آخر سمجھا جانے لگا ہے گویا کسی اور کو یہ حق نہیں پہونچتا کہ اسلوبیات کا مطالعہ کر سکے یا اس کے فن پر باتیں کر سکے۔

پروفیسر سید محمد عقیل

الہ آباد

۱۰ر مئی ۱۹۹۲ء

"موجودہ دور میں وسعتِ مطالعہ کے ساتھ ساتھ ژولیدگیٔ افکار، ادب کو سمجھنے اور سمجھانے میں سائنس و ٹکنیک کی ایسی گرہیں پیدا کرتا جا رہا ہے کہ تجزیہ کا کوئی قطعی اور مستحکم اصول قائم کرنا مشکل بن گیا ہے۔ نقاد محض روائتی اثر انگیزی یا تاثر پذیری کے نرم و نازک دھاگے کے ذریعہ قاری اور تصنیف کے درمیان جذباتی اور فکری رشتہ تلاش کرنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ اس فکر میں سرگرداں ہے کہ تنقید کا کوئی ایسا نظام قائم کر دے جو ادبی تجزیہ کو سائنس کے مرتبے تک پہونچا دے۔ جدید تنقید میں اسلوبیاتی دبستان بھی اسی کاوش کا نتیجہ ہے۔"

پروفیسر سید محمود الحسن

لکھنؤ ۱۹۹۱ء

"وہ (مولانا ابوالکلام آزاد) ہر معمولی واقعہ میں اپنے لئے کوئی نہ کوئی امتیاز کا پہلو نکال لیتے ہیں اور وہ اپنے قلم اور زبان سے کسی ایسی عمومیت کا ذکر کرنا پسند نہیں کرتے جو قاضی عبدالغفار کے الفاظ میں، "سرفرازِ عقلیت" کے سانچے میں ڈھل سکے۔ عالم خوندمیری کی یہ رائے کہ فلاں کا ایگو یا انا کسی ایک برتر شخصیت کے کامل اتباع کا روادار نہیں ہو سکتا تھا اور وہ خود کوئی نیا راستہ تراشیں اس کے لئے ممکن نہیں تھا، "صحیح نہیں ہے"

پروفیسر ملک زادہ منظور احمد

اسلوب سے مراد غالباً یہی ہو کہ کسی صاحب قلم فرد، کسی مصنف کا اسلوب تحریر یا عمومی الفاظ میں کسی فن کار کا اس کے فن کے اظہار کے سلسلہ میں اس فن کی مخصوص ضروریات کے تحت کوئی اسلوب۔ یعنی سنگ تراش کا اسلوب سنگ تراشی اور مصنف کا اسلوب تحریر۔ موخرالذکر کو لے کر چلئے۔ نیر مسعود صاحب نے کہانی لکھی۔ آپ نے اس کا مطالعہ کیا اور یہ حکم لگایا کہ ان کا اسلوب خصوصی توجہ کے لائق ہے۔ کیا یہ خصوصی اسلوب نیر صاحب کا اسلوب ہے یا محض اس کہانی کی مخصوص ضرورت کے تحت پیدا ہوا ہے؟ اب آپ نے نیر صاحب کی اور بھی کہانیاں پڑھیں۔ DATA بڑھا۔ اب آپ نے کچھ عمومی نتائج اخذ کئے ساتھ ہی پہلی کہانی کے بارے میں کہہ سکے کہ اس میں جس بات نے متوجہ کیا تھا وہ نہ صرف اس کہانی کی داخلی ضرورت تھی بلکہ ساتھ ہی ساتھ ایک دانستہ CHOICE تھا۔ مصنف کا (یہاں یہ ملحوظ رہے کہ مصنف کا دانستہ CHOICE اگر کہانی کی اندرونی ضرورت سے لگا نہیں کھاتا تو پھر کہانی کو برباد کر دیتا ہے۔)

چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ اسلوب دراصل شعوری طور پر کئے گئے CHOICES کی شناخت کے سامنے آتا ہے۔ یہ CHOICES ظاہر ہے کہ ان PARAMETERS یا حدود میں ہی کئے جاتے ہیں جن MEDIUM بالذات ہوتے ہیں (یہاں یہ ملحوظ رہے کہ بڑے فنکار ہمیشہ ان PARAMETERS کو پھیلانے یا توڑنے کی فکر میں رہتے ہیں۔)

اب اگر فنکار کے شعور کی تشکیل میں اس کی تہہ میں میراث کو دخل ہے تو ظاہر ہے کہ جو CHOICES وہ کرے گا ان میں اس کو کچھ نہ کچھ دخل ضرور ہوگا۔

(یہاں وہ سب ملحوظ رہے جو روایت اور انفرادی TALENT کی پرانی اور کارآمد بحث کے تحت آتا ہے۔)

پروفیسر چودھری محمد نعیم

"تجربے اور تصورات مشترک ہو سکتے ہیں۔ مگر اسلوب کو انفرادی اور شخصی ملکیت کہا جاتا ہے۔ ہم خیالات تو دوسرے مستعار لے سکتے ہیں۔ لیکن کسی کا اسلوب اختیار نہیں کر سکتے تاوقتیکہ میلان جعل سازی کی طرف نہ ہو۔ اس طرح اسلوب کا ہر مطالعہ دراصل شخصی اور انفرادی استعداد کا مطالعہ ہوتا ہے۔ چونکہ لسانی صداقت ہی ادب پارے کی بنیادی یا پہلی اور آخری صداقت ہوتی ہے اس لئے اسلوب کے مطالعہ سے بے نیاز رہ کر ہم کسی ادب پارے کا مطالعہ کر ہی نہیں سکتے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ہے کہ سچا تخلیقی اسلوب صرف لفظوں کا اور اصوات کا مجموعہ نہیں ہوتا ہر بڑے اور منفرد اسلوب کے پیچھے تجربے اور تصور کی ایک پوری دنیا آباد ہوتی ہے۔"

پروفیسر شمیم حنفی

یہ ایک مسلم حقیقت ہے کہ فن کار کا اسلوب اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ انسان کی شخصیت کی تعمیر میں دو طرح کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ ایک تو وہ جو اسے حیاتیاتی و جبلی طور پر ملتے ہیں، اور دوسرے وہ جو اسے تہذیب و تمدن سے حاصل ہوتے ہیں۔ جو انسان جتنا زیادہ باشعور ہوگا اس کے یہاں تہذیب و تمدن کے اثرات اتنے ہی زیادہ قوی ہوں گے یہی اثرات اس کے عقیدے، نظریے، اور اخلاقی تصورات کی تشکیل کرتے ہیں۔ فن کار اپنے معاشرہ کا سب سے زیادہ باشعور فرد ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ حیات اور کائنات کے بارے میں ایک واضح نظریہ رکھتا ہے اور یہ اس کی شخصیت کا اہم جزو ہوتا ہے۔ اب اگر ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فن کار کا اسلوب اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے تو ہمیں یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کے اسلوب میں اسکے نظریے کی نمود بہرحال ہوگی۔

پروفیسر احمر لاری

"سیرت، اقدار و اسالیب کی ارتقائی کیفیات کا نقطۂ ارتکاز ہے جس کی شعاعیں تعمیر و تخلیق کی امکانی فضا کو منور کرتی ہیں۔ اور سعی و عمل کو تحرک بخشتی ہیں۔ یہی اسلوب زندگی کے اقرار و انحراف کا منبع ہے۔ اس سے فکری اسالیب کی جہات بھی متعین ہوتی ہیں اور بالآخر فکر و شعور، مرئی و متشکل صورت میں نمود حاصل کرتا ہے اور ظاہری وجود میں منتقل ہو کر فنکار ابدی پیکر بن جاتا ہے۔

ہنرمندی کے تمام ذرائع ابلاغ سیرت کے تابع ہیں۔ اسلوب کا تعین اور تشکیل کی اساس بھی سیرت پر قائم ہے۔ ادبیات عالم کے مطالعے کے بعد اعتراف کرنا پڑے گا کہ بڑے شاہکار کے اسالیب میں خود فنکار کی سیرت کا کی جلوہ سامانی تاب کا حیثیت رکھتی ہے۔ ذخیرہ الفاظ آہنگ، تراکیب، تصورات اور اختراعات میں اس کی اپنی شخصیت کی رونمائی عام ہے۔ مکروہ یا ناپسندیدہ سیرت کے مالکوں کی اعلیٰ تخلیق بھی اسالیب کے معمولی میزان پر نہیں رکھی جا سکتی اور نہ انھیں یادداشت میں محفوظ رکھا جا سکتا ہے۔"

پروفیسر عبدالحق

صدر شعبۂ اردو۔ دہلی یونیورسٹی دہلی۔

"یہ سوال کہ اسلوب یا نثری اسلوب کیا صرف الفاظ کی حسن کارانہ ترتیب سے وجود میں آتا ہے یا اس کے پیچھے خیال، فکر یا نظریہ کی کارفرمائی بھی ہوتی ہے، اتنا پیچیدہ نہیں ہے جتنا ہیئت پرستوں یا نام نہاد جدیدیوں نے اسے بنا دیا ہے۔ اسلوب صرف الفاظ کا گورکھ دھندہ نہیں ہوتا۔ نہ وہ آسمان سے وارد ہوتا ہے نہ لاشعور کی تہوں سے نکلتا ہے۔ وہ ایک خود آگاہ شخصیت کی خواہش ترسیل کا ثمرہ ہوتا ہے اور ہر شخصیت خاص تہذیب خاص معاشرہ کے سانچوں میں ڈھلی ہوتی ہے۔ اس کا ذہن اور شعور ان سے کسب فیض کرتا ہے۔ زندگی اور اس کے گوناگوں مسائل کے تئیں اس کے مخصوص اور منفرد رویے ہوتے ہیں، انہی رویوں کی سمت و افتاد کو اس کی مخصوص فکر اور نظریۂ حیات کا نام دیا جاتا ہے۔ ایک ادیب یا تخلیق کار کے یہاں یہ فکر و نظر بے جان نہیں ہوتا۔ اسکے جذبہ و احساس کی نادیدہ لہریں اظہار کے عمل میں اس کا تخیل بھی اس کی فکر میں رنگ بھرتا ہے اور اس طرح اس کے اسلوب کو ایک منفرد لسانی اور جمالیاتی PATTERN میں ڈھالتا ہے صاحب طرز ادیبوں کے اسلوب کا مطالعہ کیجئے تو اس کے پیچھے یہ عوامل اور عناصر صاف نظر آئیں گے۔"

پروفیسر قمر رئیس

" تشخص کا تعلق جغرافیے سے بھی ہے اور تاریخ سے بھی۔ مکان سے بھی اور زمان سے بھی۔ یہ ایک یادداشت ہے، اپنایئت کا ایک احساس ہے اپنے تسلسل کا ایک روپ ہے۔ جرمنی فلسفی ہرڈر نے کہا تھا کہ انسان کی بنیادی ضروریات میں پناہ، تحفظ، افزائش نسل، ابلاغ کے علاوہ ایک مخصوص گروپ کا حصہ ہونا جسکے افراد کے درمیان کچھ رشتے ہیں، خصوصاً زبان، اجتماعی حافظہ، ایک ہی خطے میں زندگی کا تسلسل اور جدید دور میں رنگ، نسل، مذہب ایک مشترک مشن کا احساس بڑی اہمیت رکھتا ہے۔"

پروفیسر آل احمد سرور

" میری نظر میں اردو شاعری کا مطالعہ، بنیادی طور پر شاعری کے مواد اور اسکی ہیئت کا مطالعہ ہے۔ شاعری کی خارجی ہیئت میں تکنیک اور اس کے سارے لوازمات شامل ہیں۔ جن میں اسلوب اور اسلوبیات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ میں نے لسانی، فنی اور عروضی تنقید میں اس نکتہ کا خاص خیال رکھا ہے کہ شاعری کے داخلی، وجدانی اور فکری پہلو کی تشریح و تفسیر نیز تنقید بھی اس کے خارجی، ہیئتی اور اسلوبیاتی یعنی شعریاتی حوالے سے کیا جائے۔

میں نے خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کا تجزیہ کرنے میں ان وسائل سے خاص طور پر کام لیا ہے۔"

پروفیسر عنوان چشتی

"اسلوب وہ قوتِ اظہار ہے جس میں صدیوں کی تہذیب بولتی ہے۔ اسلوب وقت کا بھی ہوتا ہے۔ زبان کا بھی، صنف کا بھی اور مصنف کا بھی۔ وہ گواہی دیتا ہے کہ زبان کی روایات میں نمو کی قوت کتنی ہے۔ اور اس کے اظہار اور فروغ میں کونسی توانائیاں کارفرما ہیں۔ ہر اسلوب محض صاحبِ اسلوب کی وراثت اور ذہانت ہی کی گواہی نہیں دیتا بلکہ کسی زبان اور ادب کے چھپے ہوئے خزانوں کا سراغ بھی دیتا ہے اور ہر قسم کی دولت کو آفتابِ عالم تاب کی طرح چمکا کر از سرِ نو دولت بیدار کا مرتبہ دیتا ہے۔"

پروفیسر محمد حسن

ترتیب

پیش لفظ

وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيْلًا[1]

حمد وثنا کا مستحق صرف اور صرف اللہ جس نے قلم کے ذریعہ علم سکھایا

اسلوبیات اور اسلوب کے دائرے کیا ہیں یا ہو سکتے ہیں، ان کا سمجھ لینا ضروری ہے۔ اسلوب کے اکثر ماہرین نے صرف کسی فن پارے کی ظاہری صورتوں کا مطالعہ بتایا ہے اور یہ کہ کسی فن پارے کی پیش کش میں تخلیق کار نے اس کے حسن و تزئین اور آرائش و زیبائش پر کتنی محنت صرف کی ہے اگر مطالعہ ان صورتوں کا احاطہ کرے اور حسن و قبح کے معیار طے کر دے تو اسلوب کا کام مکمل ہو جاتا ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ کسی بھی تخلیق کے اسلوب کو سمجھنے کے لئے اگر صرف ظاہری حسن و قبح کے معیار اور ظواہر ہی کافی ہوتے تو تخلیق میں جو تاثر، کیفیت بدلتی ہوئی سماجی زندگی سے آئے ہوئے زندگی کے مختلف جہات؛ غم اور خوشی کے محرکات، تعمیات، شدت اور پھر واقعات کا وہ پھیلاؤ جو کہانی کو لپیٹ کر قاری، سامع اور ناظر کو ایک خاص انجام کی طرف لاتا ہے اور جو ناول یا افسانوی کیفیت میں دلچسپی پیدا کرتا ہے، کیا یہ سب باتیں اسلوب سے الگ ہو جاتی ہیں؟ پھر یہ بھی کہ ہر دور میں اسلوب و معیار، عام دلچسپیوں کو لے کر بدلتے بھی رہے ہیں تو کیا

---

[1] القرآن ماخوذ از لسانی مطالعوں کا اسلامی تنظریہ پروفیسر اقتدار حسین خاں ماہنامہ فکر و نظر ص ۹،

عام دلچسپیاں صرف ظواہر ہیں یا ان میں زندگی کا اُلٹ پھیر، اس اکھاڑ پچھاڑ، ہزیمت اور کامرانیاں بھی شامل ہیں؟

درحقیقت اسلوبیاتی تنقید کو فقط لسانیات وصوتیات کا ایک شعبہ بنانے کی کوشش لغو اور عبث ہے۔ ادبی تنقید قواعد زبان کا کھیل نہیں ہے۔ خود بیان کی تشریحات وتفصیلات میں معانی کے پہلو موجود ہیں۔ فصاحت وبلاغت کے بغیر بہت معمولی سی چیز ہے جس سے کمال فن کا حصول ممکن نہیں، اور بلاغت کے صنائع وبدائع بہرحال مفاہیم ومطالب ہی کی آراستگی وپیراستگی کے لئے مقصود ہیں، ورنہ ایک ایسی معمہ بازی پیدا ہوگی اور آج ہورہی ہے جس کا کوئی انعام نہیں، فقط دردِ سر اور وقت وقوت کا نقصان ہے۔ تنقید ادب کی قدرشناسی کے لئے ہے، جس میں تربیت ذوق، اصلاحِ مذاق اور پرورش شعور کے مقاصد شامل ہیں۔ یہ مقاصد ایک نقطۂ نظر یا اندازِ نظر کے بغیر پورے نہیں ہوسکتے۔ ادب کی حقیقت ونوعیت کی پیمائش تو فن کے پیمانوں سے ہوسکتی ہے اور اس طرح پتہ چل سکتا ہے کہ ایک تحریر ادب ہے یا نہیں۔ لیکن کوئی ادب پارہ کس درجہ کا ادب ہے، اس کا معیار کیا ہے، اس کی اقدار کیا ہیں؟ ان سوالوں کا تجسس کرکے ادب کی عظمت کا سراغ لگانے کے لئے لازماً ایک فکری نصب العین کو مدنظر رکھنا ہوگا۔ آج جو لوگ اسلوبیاتی تنقید کا نام لے رہے ہیں انہیں سب سے پہلے اپنے اس ورثے کا شعور حاصل کرنا چاہئے، اس کے بعد فکروفن کے توازن کے ساتھ ادبی کمالات کی جستجو کرنی چاہیے، ایک طرف جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھنا چاہیئے تو دوسری طرف اخلاقی مطالبوں کو بھی، فن وادب کے لوازم کے ساتھ ساتھ اقدارِ تہذیب کی بھی تلاش اور تلقین کرنی چاہیئے۔

لفظیات، ساختیات، اور معنیات کے بھی صرف چھلکے اسلوبیاتی

؎ پروفیسر سید محمد عقیل رضوی، عصری آگہی شمارہ ۲ ص ۳۵

نقادوں کے ہاتھ لگے ہیں اور ان مغربی اصطلاحات کی مغزیات ان کی دست رس سے باہر ہیں[1]

اسلوبیاتی تنقید میں صرف ایک بات نئی ہے کہ اسے اسلوبیات کہا جا رہا ہے[2] ایک فقرہ میں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب نارم سے اجتناب کا نام ہے[3]

اسلوبیاتی تنقید کوئی نئی چیز نہیں ہے کیوں کہ بیسویں صدی سے قبل بھی ناقدین نے اسلوب کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا تھا۔ تاہم مجموعی طور پر ان کا رویہ تاثراتی تھا بیسویں صدی میں لسانیات کے فروغ نے اسلوبیاتی تنقید کو ایک موڑ دے دیا جس میں زبان سے اس کا انسلاک بڑی اہمیت کا حامل قرار پایا۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ اسلوبیاتی تنقید نئی تنقید یا ساختیاتی تنقید یا پھر مابعد ساختیاتی تنقید، ان سب سے کسی نہ کسی صورت میں منسلک رہی ہے جو لوگ اسے (نئی تنقید کے حوالے سے) محض "تخلیق" کی زبان کے مختلف پہلوؤں تک محدود سمجھتے ہیں (مثلاً امیج، صوتیاتی سٹرکچر یا صرفی انداز) وہ غلط روش پر گامزن ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اسلوب ایک طرف تو مصنف کا "دستخط" ہے دوسری طرف ایک پورے عہد کا امتیازی نشان بھی ہے۔ اسلوب کی یہ انفرادیت اصلاً اس دباؤت کے باعث ہے۔ جو لفظیات یا صوتی آہنگ کی زائیدہ ہے (جس میں گنتی کا عمل نمایاں ہے) مگر محض دباؤت پر توجہ صرف کرنے سے اسلوبیاتی تنقید میکانکی صورت کر لیتی ہے (جیسا کہ اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بعض نمونوں میں بآسانی دیکھا جا سکتا ہے) اسلوب میں جتنی اہمیت فارم کو حاصل ہے اتنی ہی اس کے معنیاتی مواد کو بھی ہے بلکہ اسلوب

---

[1] پروفیسر عبدالمغنی، ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ص ۲۱، ۲۲، ۲۳۔

[2] پروفیسر عبدالمغنی، ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش ص ۲۱، ۲۲، ۲۳

[3] پروفیسر منظر عباس نقوی، اسلوب اور اس کی تشکیل سہ ماہی اردو ادب انجمن ترقی اردو (علیگڑھ) ۱۹۶۸ء

کو داخلی اور خارجی سٹرکچر کا آمیزہ قرار دینا شاید زیادہ مستحسن ہے ۔[1]

علاوہ ازیں صوتی تصویر PHONOTIC PICTURE اور PHONOLOGICAL PICTURE یعنی کسی فن پارہ میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں، وہ سننے میں کیسے لگتے ہیں۔ الفاظ کا پہلا اثر ان کے صوتی آہنگ سے ہی مرتب ہوتا ہے۔ اگر کسی فن پارہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کا صوتی آہنگ ہی اچھا نہیں ہے تو وہ سننے والے پر اپنا اچھا اثر نہیں چھوڑ سکتے۔ ظاہر ہے کہ الفاظ کے صوتی آہنگ کا معیار مختلف زبانوں میں مختلف ہوگا۔ سنسکرت الفاظ کا صوتی آہنگ فارسی الفاظ کے صوتی آہنگ سے مختلف ہوگا۔ ان کے علاوہ موقع و محل اور کردار کا سماجی و تہذیبی پس منظر بھی صوتی آہنگ کے تعین میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کسی موقع پر واقعہ کی مناسبت سے بالکل غیر شعری الفاظ پہاڑ، اکھاڑ، پچھاڑ وغیرہ بک دشیریں الفاظ کے مقابلے میں زیادہ مناسب ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ جس زبان میں نظم لکھی گئی ہے۔ الفاظ اس زبان کے مزاج کے مطابق ہیں یا نہیں اور ان کے انتخاب میں شاعر کس حد تک کامیاب رہا ہے۔ یہ اس کے علاوہ اسلوبیاتی مطالعے میں GRAPHIC PICTURE اور GRAPHONOLOGICAL PICTURE یعنی الفاظ سے جو پیکر بنتا ہے۔ وہ کس حد تک مکمل اور جامع ہے۔ دوسرے کسی خاص زبان کے الفاظ اپنی تحریری شکل میں کس طرح کی تصویر بناتے ہیں یعنی الفاظ سے کوئی لفظ شکل بن سکتی ہے یا نہیں۔ لیکن یہ روائتی مطالعہ اسلوب کی مثال ہے۔ اس کے مقابلہ میں اسلوبیاتی مطالعے میں زبان کی قواعدی تصویر GRAMONITICAL PICTURE اور معنوی ساخت STRUCTURE MEANING کی زیادہ اہمیت ہے ۔[2]

---

[1] ڈاکٹر وزیر آغا تنقید اور جدید اردو تنقید ص ۹۲

[2] ڈاکٹر شارب ردولوی۔ جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات ص ۲۹۶

اصل بات یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید پل صراط پر چلنے کا عمل ہے بقول بفون ،
THE STYLE IS THE MAN جس طرح پھول کی پہچان اس کی خوشبو سے
ہے اسی طرح فن کار کی پہچان اس کا اسلوب ہے جس میں اس کی ساری ذات سمائی
ہوتی ہے یہ "ذات" محض ایک خاص لہجے یا آواز کا نام نہیں ہے بلکہ اس زاویۂ نگاہ کا
نام بھی ہے جو تخلیق کار کے اندر برپا ہونے والے طوفان کا زائیدہ ہے خود ادبی تخلیق
بھی اندر اور باہر کی دنیاؤں (دھاگوں) سے مرتب ہونے والی ایک گرہ ہے اور ہر
گرہ دوسری گرہ سے مختلف ہوتی ہے اسی لئے ہر زندہ رہنے والے ادیب کا ایک
اپنا اسلوب ہوتا ہے جس کا تجزیہ نہ صرف اس کی تخلیقات کے مزاج سے آگاہی بخشتا
ہے بلکہ تخلیق کار کی سائیکی کے اندر جھانکنے کے مواقع بھی فراہم کرتا ہے۔ زندگی کے
عام سانحات، واقعات اور ان سے پھوٹنے والے جذبات یہ سب ادب کے موضوعات
ہیں، لیکن جب تخلیق کار ان میں سے کسی سانحہ، کہانی یا جذبے کو اپنا موضوع بناتا
ہے تو اس کی شخصیت کی چھوٹ پڑنے سے موضوع کا ایک ایسا پیکر ابھر آتا ہے
جو پہلے موجود نہیں تھا بقول رولاں بارت "زبان" افق کی طرح پھیلاؤ کی حامل ہے
جب کہ اسلوب اس کا عمودی بعد ہے جو مصنف کے پورے ماضی سے منسلک
ہوتا ہے اور اس کے پیچھے اور ETHOS کو سامنے لا کر اس کی انفرادیت کو نمایاں
کر دیتا ہے۔ اسلوب صرف تخلیق کار کا نہیں ہوتا پورے عہد کی بھی ایک اپنی
شخصیت لہٰذا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے جو قابل مطالعہ ہے اسی طرح ہر صنف ادب
کا بھی ایک اپنا اسلوب، شخصیت اور مزاج ہے جس کا تجزیہ کئے بغیر اس صنف میں پیش
ہونے والی تخلیقات کے مزاج کو جاننا مشکل ہے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر
صنف ادب کا ایک سٹرکچر ہوتا ہے جو STRUCTURING کے عمل کو بروئے کار
لا کر تخلیق کار کے مشاہدات، جذبات اور تاثرات کو ایک مخصوص شکل عطا کر دیتا
ہے یوں دیکھئے تو اسلوبیاتی اہمیت کو نظر انداز کرنا مشکل ہوگا۔ البتہ اسلوبیاتی تنقید
کے نام پر زبان کی گرامر پیش کرنے کے عمل کو شک و شبہہ کی نظروں ہی سے دیکھنا

چاہیے۔

اسلوبیاتی تنقید کے دائرۂ کار میں یہ بات شامل ہے کہ وہ تخلیق کی زبان کا اپنے عہد کی عام زبان سے موازنہ کرے تاکہ ادبی تخلیق کے اسلوب کے امتیازی اوصاف نظر آ سکیں، چناں چہ اسی لئے اسلوب فہمی کے لئے لسانیات سے واقفیت ضروری ہے۔
اسلوبیاتی تنقید ان تمام لسانی ذرائع کو زیر بحث لاتی ہے جو تخلیق میں صرف ہوتے ہیں مثلاً استعارہ صرفی پیٹرن وغیرہ تاہم ادبی تخلیق کے معاملے میں اسلوبیاتی تنقید کی کی جمالیاتی معنیات پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے اس سلسلے میں وہ عام طور سے دو طریق اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ وہ تخلیق کی لسانی ساخت کا تجزیہ اس طور کرتی ہے کہ اس کا "سالم معنیٰ" اپنی جمالیاتی جہت سمیت سامنے آ جاتا ہے دوسرے وہ تخلیق کے ان انفرادی اوصاف کو موضوع بناتی ہے جو اسے ہر دوسرے نظام سے متمیز کر سکیں۔ وہ مصنف کے اسلوب میں مضمر آوازوں کی تکرار، لفظوں کی ترتیب اور جملوں کے منفرد نظام کو موضوع بناتی ہے تاکہ عام بول چال کی زبان سے مصنف کی زبان یا اسلوب کا انحراف یا امتیاز سامنے آ سکے۔[۱]

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کیلئے ضروری ہے کہ نقادِ شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے۔ لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات اہمیت، دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں

---

[۱] ڈاکٹر وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ص ۹۲

داخل ہونا چاہیئے ہیں۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے اس لئے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی، تنقید شعر میں اکثر "لہجہ" کا (بلکہ لب ولہجہ کا) ذکر ملتا ہے "مدھم یا پنجم سروں" کا تذکرہ ملتا ہے "لے" اور "نغگی" "روانی" اور "ربط" پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں لسانی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے[1]

بیش تر ماہرین صوتیات، جیسا کہ دی ساسور نے لکھا ہے، کسی آواز کے اپنے مخرج سے نکلنے یا ادا ہونے تک اپنی بحثوں کو محدود رکھتے اور اس سماعی پہلو کو نظر انداز کر دیتے ہیں، یہ انداز نظر بے بصری سے پاک نہیں[2] لیکن اردو میں اسلوبیات کو ہوا قرار دینے والے اسی بے بصری کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ دراصل اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید دو الگ الگ چیزیں ہیں اب تک اسلوبیاتی تنقید کا ذکر ہوتا رہا آیئے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور اس تصور اسلوب سے مختلف ہے جو "مغربی ادبی تنقید" یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایات کا حصہ رہا ہے اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے مزید

---

[1] پروفیسر مسعود حسین خاں شعر و زبان ۱۹۶۶ ص ۱۸ اور ۱۹

[2] ڈاکٹر شوکت علی سبزواری، اردو لسانیات ص ۴۴

[3] ڈاکٹر وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید مکتبہ جامعہ نئی دہلی ص ۹۲

یہ کہ اسلوبیات ابہام، علامت نگاری امیجری قول محال یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی۔ یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں۔ ان کا تعین کرکے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کرکے اپنی ذمّہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا قائم کرنے کے لئے ادبی تنقید کے لئے راہ چھوڑ دیتی ہے[1]

دراصل اسلوبیات وضاحتی لسانیات کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے اور لسانیات چونکہ سائنس ہے اسلئے اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانی پڑتی ہے[2]

نوام چومسکی نے لسانیات کو ایک ایسے شکنجے سے نکال لیا ہے جس کے ذریعہ ادب اور زبان کا ملاپ ناممکن ہو کر رہ گیا تھا اس نے اپنی تصانیف کے ذریعہ انتہائی سائنسی استدلال کے ساتھ یہ ثابت کیا کہ زبان سے جذبہ اور جذبہ سے تاثر پذیری علیحدہ نہیں کی جا سکتی۔ اس نے تخلیقی بلکہ خود کو زندہ رکھنے والی گرامر کا نظریہ پیش کیا اور بدلتی ہوئی زندگی کی بدلتی ہوئی زبان کے نئے جمالیاتی اور تصوراتی فریم ورک سے خوبصورت اظہار کی ایک ایسی پوشیدہ دنیا تلاش کی کہ اس کی ذات میں جدت پسندی اور روایت دوستی مدغم ہوتی ہوئی دکھلائی دیتی ہے[3]

شاید اسلوبیاتی تنقید کے ضابطوں کو برتنے والے ماہرین شدید نوع کے

---

[1] پروفیسر گوپی چند نارنگ۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۱۴،۱۳

[2] ایضاً ص ۲۲،۱۵

[3] ڈاکٹر محمد علی صدیقی۔ نشانات ۱۹۸۱ ص ۱۲۹ اور ص ۱۳۱

تضادات کے شکار ہیں۔ ان میں سے ایک علی رفاد فتیحی بھی ہیں۔ جنھوں نے "اسلوبیاتی تنقید" کے موضوع پر باقاعدہ کتاب لکھی ہے لیکن وہ بھی اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید میں خط امتیاز کھینچنے سے قاصر نظر آتے ہیں ایک طرف وہ لسانی اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو دو الگ الگ اصطلاحوں سے یاد کرتے ہیں تو دوسری طرف بجا طور پر اسلوبیاتی تنقید کا رشتہ جمالیاتی قدروں اور عصری معاشرت و سیاست اور نفسیاتی و جنسی پیچیدگیوں سے قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن آخر میں چومسکی اور خصوصاً ڈی ساسر کے SIGNIFIE ، SIGNIFIER اور SIGNIFIED کے مایا جال میں ایسا پھنستے ہیں کہ اپنی کتاب اسلوبیاتی تنقید کے اصولوں کو فراموش کر بیٹھے ہیں۔ اور مسجد قرطبہ کا اسلوبیاتی تجزیہ محض اسلوبیات تک محدود کر کے اسلوبیاتی تنقید کے منصب سے سبکدوشی تصور کر لیتے ہیں۔ ساسر ایسا ہی خطرناک ہے۔ میں نے ابھی تک گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا کو ہی فاتحین ساسر کی صورت میں دیکھا ہے اب یہی دیکھئے کہ لسانیاتی اسلوبیات کوئی چیز نہیں ہوتی اور دوسرے متنی اسلوب، مکالماتی اسلوب، داستانوی اسلوب طلسماتی اسلوب بیان، علامتی اسلوب بیان، اور حکائی اسلوب وغیرہ سرے سے کوئی اصلاح ہی نہیں۔ اور اسی طرح سے مکانی، زمانی، علاقائی، طبقاتی، منظم، غیر منظم وغیرہ اسالیب کا بھی کہیں اتہ پتہ نہیں۔ اب اگر ہمارے بزرگ اساتذہ اور ناقدین نے ان اصطلاحوں کا استعمال کیا ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ اسلوبیاتی تنقید، ادبی تنقید کا جدید ترین شعبہ ہے۔ قدما کی اصطلاحوں کو ان کے عہد کے فکری اور فنی سیاق و سباق میں لینا چاہئے قلق تو گوپی چند نارنگ جیسے معتبر عالم سے ہے جو اپنی تنقیدوں میں اسلوبیاتی تنقید کے ضابطوں سے کام لیتے ہیں اور واضح اعلان خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے[1]۔ لیکن اسلوبیاتی تنقید جیسی کسی اصطلاح کا نام نہیں لیتے اور ایک

---

[1] ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۲۶

دوسری اصطلاح "جامع اسلوبیات" سے اسلوبیاتی تنقید مراد لیتے ہیں یہ سو فیصد درست ہے کہ اسلوبیات ترسیلِ حظِ معنی میں ایک کارگر حربہ ہے، کل تنقید نہیں[1] لیکن اسلوبیاتی تنقید کیا ہے؟ وہی جیسے نارنگ صاحب "ایک الگ راہ" کہتے ہیں دراصل اسلوبیاتی تنقید ہے۔

اب اس مسئلہ کو صاف ہونا چاہیئے کہ اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید میں کیا تعلق ہے اور کیا فرق ہے؟ اس لئے کہ یہ ضروری نہیں کہ اسلوبیات پر گفتگو کرنے والا اسلوبیاتی تنقید کے مضمرات کا بھی واقف کار ہو اسلوبیات اسلوبیاتی تنقید کا ایک کارآمد بلکہ سب سے اہم حربہ ہے لیکن کل اسلوبیاتی تنقید نہیں اگرچہ ادبی تنقید اور اسلوبیات کا مطالعہ کرنے والا مجھ جیسا بد دماغ طالب علم اس امر پر مصر ہے کہ اسلوبیات ہی اسلوبیاتی تنقید ہے کیونکہ نارنگ صاحب کے مباحث سے کچھ ایسا ترشح ہوتا ہے ورنہ نارنگ صاحب کسی دوسرے کے لئے اسے بچا نہ رکھتے ـــــ لیکن سچ کڑوا ہے اور وہ یہ کہ اسلوبیات کا دائرہ کار صرف لسانیات تک محدود ہے جس میں واضح طور پر صوتیاتی، صرفیاتی، نحویاتی، قواعدی اور عروضی تجزیے شامل ہیں جو خالص لسانیات سے علاقہ رکھنے والے ماہرین کا کام ہے پھر معنیات کو بھی اسلوبیات میں شامل کرلیا جاتا ہے۔ معنیات کو قصداً فکری طور پر اسلوبیات میں شامل کرنا اسلوبیاتی تنقید کی بند راہوں کو استوار کرنا ہے معنیات کے اسلوبیات میں داخلہ کے بعد اسلوبیاتی تنقید کی گرہ کھلنی اور مشکل ہوجاتی ہے۔ جب کہ اسلوبیات کو جس کا مطالعہ فرد کے لسانی تجربوں تک ہی محدود ہے، شخص کے امکانی جمالیاتی رویوں سے روشناس نہ کرادیا جائے اسلوبیاتی تنقید اپنے فرائض سے سبکدوش نہیں ہوتی یاد رہے ڈاکٹر وزیر آغا جیسے پھول کی خوشبو، پل صراط، اور THE STYLE IS THE MAN قرار دے رہے ہیں، اسی کو یہاں

---

[1] ایضاً ص ۲۰

شخص جو شاذ فنکار کی انفرادیت ہے، کی تخلیقی سیرت کا اسلوبیات کے حوالے سے مطالعہ کرنا، اسلوبیاتی تنقید سے عبارت کیا جارہا ہے یا وہ جیسے نارنگ صاحب "ایک الگ راہ" کہتے ہیں جب کہ شخص کی تعریف میں ڈاکٹر وزیر آغا نے اقدار، افکار، اذہان، نظریات نیز جمالیاتی رویوں کا بیان تفصیل سے کیا ہے۔ لوکس سیرت (CHARACTER) کو بھی اسلوب میں شامل کرتا ہے اگرچہ سیرت کی شمولیت غالباً چومسکی کو ناگوار ہو جو بقول علی صدیقی ساختیات کا سب سے بڑا دشمن تھا لیکن وزیر آغا نے داخلیت، تخلیق کی روح اور زاویۂ نگاہ کا شد و مد سے بیان کر کے فن کار کی سیرت کے مطالعہ کی راہ کو بھی اسلوبیاتی تنقید کے ذیل میں ہموار کر دیا ہے اور فقط شماریات کے فن کو اسلوبیاتی تنقید موسوم کرنے میں کراہت کا احساس کیا ہے، غالباً ابھی تک اردو والوں کو یہ معلوم ہی نہیں کہ اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے میں دو رویے قابل ذکر ہیں۔ ایک وہ جو فرانسیسی STYLISTIQUE اور دوسرا جو جرمن STIL FORSCHUNG کے الفاظ سے نشان زد ہوا ہے۔ فرانسیسی رویہ اسلوب کو لسانیات سے متعلق گردانتا ہے اس کا اصل مقصود اسلوب کی ایک "سائنس" کو جنم دیتا ہے جو زبان کے جملہ اسالیب پر محیط ہو۔ عملی تنقید کے تحت یہ فن پارے میں حرف علت اور حرف صحیح کی آوازوں، آہنگ، لفظیات، جملوں کی اقسام اور دیگر اجزائے ترکیبی کو اپنا موضوع بناتا ہے اور شماریات سے بطور خاص مدد لیتا ہے۔ مختصر یہ کہ اسلوبیاتی تنقید کا یہ انداز فقہی پہلو کا مؤید اور قدر کے مقابلے میں مقدار کو اہمیت دینے کا قائل ہے بعض اوقات یہ انداز تنقید اور اسلوب اور گرامر کی حد فاصل کو گڈمڈ بھی کر دیتا ہے تاہم اس کا اصل کام عام زبان اور ادبی زبان کے اس رشتے کو دریافت کرنا ہے جو قابل تصدیق ہو۔

اس کے برعکس جرمن رویہ لسانی ساخت کے پس پشت اسلوب کی روح یا نفسیاتی زاویے کو اہمیت دینے کا قائل ہے اس کے مطابق اسلوبیاتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کی اس داخلی ساخت کو گرفت میں لے جو خارجی ساخت کو متعین

کرتی ہے اسی طرح اس کا کام خارجی ساخت پر توجہ مبذول کرنا بھی ہے مگر اس طور کہ وہ داخلی ساخت کی آہنت تک پہونچ سکے۔ اس سلسلے میں نقاد کا کام یہ ہوگا کہ وہ فن پارے کے اسلوب میں مضمر داخلی اور خارجی ساخت کے مدوجزر کی تخلیق مکرر اس طور کرے کہ وہ اکائی کی صورت میں نظر آنے لگے۔ بحیثیت مجموعی یہ رویہ مقدار پر قدر کو ترجیح دیتا ہے اور اسلوب کے متعدد پہلوؤں کو روشنی کے دائرے میں لانے کی سعی کرتا ہے تاہم جب یہ زبان کی لسانی ساخت سے منقطع ہو کر محض تخلیق کی روح کو نشان زد کرنے پر خود کو مامور کرے تو اس کا دائرہ کار مختلف ہو جاتا ہے۔[1]

اسلوبیاتی تنقید کی اس گرہ کو کھولنے کی خاطر ڈاکٹر وزیر آغا نہ صرف شکریہ کے مستحق ہیں بلکہ ہمارے لئے ایک LESSON بھی ہیں کہ اب تک ہم اپنی بے خبری کے سبب، تالیاں بجا بجا کر خود پر جو خوش ہو لیتے تھے ذرا سا خود نگر ہوئے تو دل ہی دل میں شرم محسوس کریں گے اور زیر لب، تبسم فرما کر فلسفی بننے کی کوشش کریں گے اگرچہ شماریات سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے نظریے کی توثیق و تائید ڈاکٹر مغنی تبسم کے خیال سے بھی ہوتی ہے۔ پیش ہے سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ پر ان کا ردعمل۔ عصر حاضر کی مجموعی انسانی صورت حال جو میکانیت کے فروغ، صنعتی شہروں میں آبادی کے پھیلاؤ، جنگوں، سیاسی جبر و تلاشں میں بڑے پیمانے پر انتقال آبادی، سامراجی، ریشہ دوانیوں عالمی جنگ کے بڑھتے ہوئے خطرے، قدروں کے زوال، اور انسانی رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے سے عبارت ہے اور اجنبیت، تنہائی، خوف کے احساسات جو ساری انسانی زندگی میں سرایت کر گئے ہیں، ان کے اظہار کے لئے یہ تلمیحات اور استعارات جدید شاعری میں متنوع انداز میں برتے جا رہے ہیں۔ فلسفہ وجودیت کے مستند وجود کی مثال جو شہدائے کربلا کی ذوات میں دکھائی دیتی ہے، اس کی وجہ سے جدید شعراء کے لئے یہ استعارے زیادہ پرکشش

---

[1] ڈاکٹر وزیر آغا۔ تنقید اور جدید اردو تنقید ص ۹۳، ۹۴

بن گئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی طریق کار کو جس طرح جمالیاتی تحسین کا حربہ بنایا ہے، وہ آپ اپنی مثال ہے۔[1] لیکن بعض مقامات پر نارنگ صاحب اپنے مطالعہ کو صوتیات مرفیات اور نحویات تک ہی محدود کر لیتے ہیں جس سے ان کی تنقید میں زاہد خشک کی صورت نظر آنے لگتی ہے اور وہ عسکری مرحوم کی طرح فرانسیسی فلسفۂ لسانی کے گرویدہ نظر آنے لگتے ہیں، لیکن وہ لوگ جو روزہ گن گن کر حلق سے اتارنے کی عادی نہ ہو یا جو روزے کو شمار کرنا ہی نہ جانتے ہوں وہ بغیر کسی جمالیاتی احساس بلکہ خط کے اس شماریات کے جھگڑے رگڑے میں پھنسنا منظور نہ کریں گے۔ ویسے یہ صورت حال نارنگ صاحب میں RARE ہے بلکہ اسلوبیات کے سبب ہے جو بقول ان کے ہی اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانی پڑتی ہے دراصل ان کی راہ جامع اسلوبیات کی ہے جس کو یہاں اسلوبیاتی تنقید سے عبارت کیا جا رہا ہے۔

اس ضمن میں پروفیسر مجیب سنگھ کا مقالہ "ترانہ ہندی" زیریں ساخت کا مطالعہ مطبوعہ عصری ادب شمارہ ۶۷، ۱۹۹۲ء قابل مطالعہ ہے۔ فاضل ناقد نے متضاد عناصر کے درمیان توازن کی مدد سے قائم کی ہوئی مربوط ہم آہنگی، دوہرے امکانات والے لفظ کا استعمال، مثبت اور منفی ردعمل کے درمیان جھولتا ہوا استفہامیہ اثباتی رویے کی جانب منفی گرویدہ بیان جو بلاشبہ مخالف امکانات پر دلالت کرتے ہیں۔ پیش منظر کی پیشکش میں پس منظر کی دلالت، زمانہ موجودہ میں غیر موجود کی آگہی PARTICIPLE سے انکار، لسانیاتی اکائیوں میں تنوع اور خاموشیاں اور سب سے بڑھ کر OBJECTIVITY اور SUBJECTIVITY کا تناؤ۔ اور ان سب کا مطالعہ فاضل ناقد نے بغیر کسی اصطلاح کے ایک عام قاری کی حیثیت سے کیا ہے جو واقعی قابل ستائش ہے۔ اور ہم جیسوں کے لئے ناممکن ہے۔ لیکن اس سے یہ مراد لینا کہ اسلوبیاتی تنقید بغیر کسی اصطلاح کے استعمال کے اپنے فرائض سے سبکدوش ہو

---

[1] شعور حکمت کتاب۔ ۱۔ ۱۹۸۷ء ص ۲۲۶

ہوتی ہے۔ ایک واہمہ سے زیادہ نہیں[1]۔ نوآزمز کی تنقید میں اسلوبیاتی تنقید کا ایک بے حد مفید حربہ "فن عروض" ہے۔ اس فن میں پروفیسر عنوان چشتی ہم عصر ناقدین میں سب سے بلند درجہ پر فائز ہیں اور ماہر عروضیات کے نام سے معروف۔ عام و خاص ہیں داخل فنکار اور ناقد شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی پروفیسر عنوان چشتی کی عروضی تنقید کا اعتراف بڑے کھلے دل سے اپنی کتاب "تفہیم غالب" کے دیباچہ میں کیا ہے اور رقم کیا ہے کہ ان کی مفصل تحریریں سامنے آچکی ہیں اس لیے انھوں نے غالب کے اشعار کا وزن و بحر درج کرنا غیر ضروری سمجھ کر اسے حذف کر دیا ہے اس انداز بیان سے عنوان چشتی کی تنقید کی صحت کا معمولی سا پتہ چلتا ہے سردست ان کے الفاظ دیدنی ہیں ملاحظہ کریں۔

اختر الایمان کی نظموں میں ہیئت کے بعض تجربے بہت نمایاں ہیں جن کو نظم کی خارجی سطح پر شناخت کیا جا سکتا ہے جن کی چند صورتوں کی وضاحت کی جاتی ہے۔

اختر الایمان کی تخلیقی تجربوں کو جو چند اوزان راس آئے ہیں ان میں "فعولن" رکن کی تکرار سے تشکیل پانے والے آہنگ بھی ہیں۔ بحر متقارب مثمن سالم فعولن کی چار بار تکرار سے تشکیل پاتی ہے لیکن اختر الایمان نے اس بحر میں فعولن کے اضافے سے وزن تراشا ہے۔ یہ نیا وزن اردو میں کم مستعمل ہے یعنی ہر مصرع فعولن چھ بار مستعمل ہے

یہی دن ہے جس کے لیے میں نے کاٹی تھیں آنکھوں میں راتیں
یہی سیلِ آب بقا چشمۂ نور ہے جلوۂ طور ہے
(پندرہ اگست)

---

[1] واہمہ اس لئے کہ پروفیسر گیان سنگھ کا جوکھم اٹھانے کی میں صلاح نہیں دوں گا۔ یہ دوسری بات ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور نیر مسعود اور دیگر بہت سارے ناقدین نے اس جوکھم کو اٹھایا ہے۔

فعولن فعولن فعولن فعولن، فعولن فعولن

اختر الایمان کی نظم "عہد وفا" جو اس رکن کی تکرار پر مبنی ہے جا چکی ہے ۔ (۳) انکا بحر والا مصرعہ بے نیت تصور کے ذیل میں دیا جا چکا ہے۔ "کوزہ گر" کا ہر مصرع فعولن ۵ بار مستعمل ہے۔

کہیں قومیت ہے کہیں ملک و ملت کی زنجیر ہے
کہیں مذہبیت کہیں حریت ہر قدم پر عناں گیر ہے
(کوزہ گر)

فعولن فعولن فعولن فعولن، فعولن فعولن

یہ رکن اپنے دامن میں نغمگی کا آبشار رکھتا ہے جس کی رو میں خیال اور جذبہ دونوں بہتا چلا جاتا ہے۔ اس میں خیال کے پھیلاؤ، ارتقا اور تسلسل کو قائم رکھنے اور اس کو مجسم اور پُر اثر بنانے کی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ اختر الایمان نے اس رکن کے سحر کارانہ آہنگ اور اس کے امکانات سے خوب کام لیا ہے۔ (۳) کے علاوہ "جلاوطن" اور "آخر شب" کا آہنگ بھی رکن فعولن پر استوار ہے[1]۔

شکلووسکی، آئیکھین باؤم، اوسپ، برک اور رپوری بنالوفن وغیرہ کے عمومی ہیئتی نظریات سے بھی عروضیات کو تقویت ملتی ہے۔ نہایت مختصر الفاظ میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے "ہیئیت نہ تو جمالیات ہے اور نہ ہی کوئی طرز عمل بلکہ یہ اس امر کی کوشش ہے کہ ادب کو ایک خود مختار شعبۂ علم کے طور پر مستحکم کیا جائے جس کا مقصد ادبی مواد، کام یا تخلیقات کا مطالعہ ہو[2]۔"

اس نقطۂ نظر کی روشنی میں عروضیات کا مطالعہ کیا جائے تو ماننا ہوگا کہ فن عروض ادب کو خود مختار شعبہ علم کے مرتبے پر فائز کرنے کے لئے سب سے کارآمد آلۂ کار ثابت ہو سکتا ہے نیز صوتیاتی نقطۂ نظر سے آہنگ شعر کا مطالعہ اسلوبیات شناسی

---

[1] پروفیسر عنوان چشتی، حرف برہنہ ۱۹۸۹ ص ۳۴

[2] مسعود منور روسی ہیئت کی تاریخ اور تصورات ماہنامہ اوراق جون جولائی ۹۲ ص ۱۸۷

کا پہلا قدم ہے۔[1] یہ فن اپنی دقیق اصطلاحوں اور پرخطر مشکلات کے سبب جو رخصت ہو چلا تھا پروفیسر غزال چشتی کے ہاتھوں زندہ ہوا اٹھا ہے، ادب کے قارئین کو ان کا ممنون ہونا چاہئے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ عروض کا تعلق محض شعر تک ہے اسلوبیاتی تنقید پورے ادب پر محیط ہے۔ دوسرے اسلوبیاتی تنقید کا دائرۂ کار ذوق جمال اور احساس زباں تک پھیلا ہوا ہے۔ نیز نثر کی تنقید میں اسلوبیاتی تنقید مزید آزمائشوں سے دوچار ہو جاتی ہے۔ تبھی اس میدان میں پروفیسر نارنگ کے علاوہ بس اکا دکا مثالیں ہی دستیاب ہیں۔ مثلاً ایک جگہ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔۔۔ لسان الصدق سے لے کر الہلال تک عربی اور فارسی کے الفاظ و تراکیب کی جا و بے جا شمولیت بلند آہنگی اور مرعوب کن ہیبت و جلال کے باعث اس ناہمواری غرابت اور اجنبیت کا بھی بہت کم احساس ہونے دیتی ہے جو ان کی ابتدائی نثر میں خاصی نمایاں ہے۔ اس دور کی نثر میں ان کی خطیبانہ بلند آہنگی اور علمی شان اپنے ہزار رنگ جلوؤں کے ساتھ بکھری پڑی ہے۔ اس میں جذبے کی شدت بھی ہے اور دعوت و عزیمت کی علویت بھی اور یہ نثر ذہنی استحضار اور قومی و ملی تشخص کا بھی احساس دلاتی ہے۔[2]

اسلوبیاتی تنقید کے اس نمونہ میں ملاحظہ کیجئے کہ نکات و تمثال اور ذہنی رویوں کے کتنے زاویے مضمر ہیں مثلاً (۱) فاضل الفاظ و تراکیب کی مانوسیت (جو سلی کو ذہن میں رکھئے) (۲) بلند آہنگی (علم اللسان کے تناظر میں) (۳) غرابت اور اجنبیت (صوتیات اور صرفیات کے مدنظر) (۴) علمی شان و شکوہ اور اقدار عالیہ

---

[1] ملاحظہ کریں، خاکسار کی تحقیق، اسلوبیاتی تنقید تناظر و تعبیر سے قرۃ العین حیدر۔

[2] ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی۔ ماہنامہ کتاب نما جنوری ۱۹۹۰ ص ۲۴

[3] غنی تبسم۔ اردو عروض کا مطالعہ ماہنامہ سوغات، پہلی کتاب ۱۹۹۱ ص ۳۶۵۔

کے ہزار رنگ جلوے (۵) وفور جذبات (۶) معروض و مطلوب کی علویت (۷) انفرادی، قومی اور ملی تشخص کا احساس۔ شاید انہیں سب کا نام مولانا آزاد کا پرشکوہ اسلوب، اسلوب جلیل ہے۔[1] یقیناً پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے زبردست لفظی کفایت شعاری کا ثبوت فراہم کرکے اسلوبیاتی تنقید کی ایک اچھی مثال قائم کی ہے۔ لیکن یہاں بھی پروفیسر گوپی چند نارنگ سے شکایت ہے کہ انھوں نے بھی اسلوبیاتی تنقید کا استعمال شاعری تک ہی محدود رکھا ہے فکشن پر تنقید کے علاوہ بانی دانش گاہ دہلی (اور علی گڑھ) کا جہاں تک سوال ہے۔ مجھ جیسے فارغ الوقت کے پاس اتنا وقت نہیں کہ اسلوبیاتی تنقید جیسی بیش قیمت تنقید ان پر نچھاور کر دوں۔ ان کے سٹائل مارکر اتنے مبہم اور غیر متحرک ہیں کہ ان کی شناخت نا ممکن ہے۔ تاہم فکشن سے متعلق تنقید سے قطع نظر جو نارنگ صاحب کے یہاں اسلوبیات سے بھی اچھا خاصا تعلق رکھتی ہے، خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت خالص نثر کی اسلوبیاتی تنقید ہے جو نہ صرف ہم عصر اسلوبیاتی تنقید کی نشان منزل ہے بلکہ آئندہ کے لئے بھی مشعل راہ رہے گی۔ بقول فاضل ناقد کے، "بسیط فن پاروں کے لئے اسکا استعمال "نہایت ہی" مشکل ہے یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظرانداز کیا جائے۔[2]

بسیط فن پاروں کی نہایت ہی مشکل اور دقت طلب راہوں سے جان بچا کے سب سے آسان ترین راہ یعنی تنقید غزل پر اسلوبیاتی تنقید کا رویہ محل بیان ہے پروفیسر نارنگ کے علاوہ تین ناقدین کے افکار کا تجزیہ نہایت اہمیت کا حامل ہے شمس الرحمٰن فاروقی، قاضی افضال حسین اور پروفیسر مسعود ان میں مقدار اور

---

[1] اسلوب جلیل ماہنامہ شاعر شمارہ ۹ ج ۵۱ سنہ ۱۹۸۰ء

[2] ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۲۱

ضخامت۔ کے اعتبار سے فاروقی صاحب کا کام سب سے زیادہ وقیع ہے اور انھوں نے ثابت کردیا ہے کہ غزل نہایت ہی مشکل صنف سخن ہے اور اس سے متعلق مشہور و معروف تمام مفروضے اور تحقیقات غلط اور بے بنیاد ہیں۔ فاضل ناقد و مفکر کا اصول نقد دیدنی ہے جو انھوں نے منتخب روزگار کے لئے پسند کیا ملاحظہ کیجئے۔

مولانا (فضل حق خیرآبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جاکر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کئے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا آپ مرزا صاحب کی سخن سنجی اور سخن فہمی کی اس قدر تعریف کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنیٰ بالکل غلط بیان کئے اور پھر وہ شعر پڑھا، اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے بیان کئے۔ مولانا نے فرمایا پھران معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لئے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی[1]۔ اس عبارت کی تشریح میں فاروقی صاحب مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں۔

مولانا فضل حق خیرآبادی کے بیان میں جو اصول پنہاں ہے اس سے ای۔ ڈی ہرش بھی (جو منشائے مصنف کا قائل ہے) اتفاق کرتا منشائے مصنف کو اس وقت نظر انداز کرسکتے ہیں اگر اس سے کوئی اہم اقداری فائدہ حاصل ہوتا ہے اور بہر حال اس واقعے سے یہ بات تو ثابت ہے کہ مولانا فضل حق خیرآبادی کی نظر میں منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔

اگر یہ خیال گذرے کہ مولانا حالی اس واقعے کے چشم دیدہ گواہ شاید نہ رہے ہوں۔ اس لئے یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ مولانا فضل حق خیرآبادی نے بعینہٖ وہی بات کہی ہوگی جو حالی نے نقل کی، تو حالی کا براہ راست بیان اسی

---

[1] تفہیم غالب ۱۹۸۹ ص ۲۱ اور شعر شور انگیز ج دوم ۱۹۹۱ ص ۸۲

"یادگارِ غالب" میں دیکھئے۔ مرزا غالب کا شعر ہے :-

داد ت بہ غلط نبود از سعی پشیماں شو
کافر نہ تواں باشی ناچار مسلماں شو

حالی اس شعر کے معنی بیان کر کے لکھتے ہیں۔

.... اس شعر کے ایک اور نہایت لطیف اور پاکیزہ زمانے کے حسب حال بھی ہو سکتے ہیں جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گذرے ہوں مگر ضرور ہے کہ انھیں کے نتائج افکار میں شمار کئے جاتے ہیں۔ کیوں کہ بلغا، اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ گو قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محل رکھتا ہو۔

یعنی حالی صاف طور پر بتا رہے ہیں کہ منشائے مصنف کو متن کے معنی پر حاوی نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں الفاظ البتہ معنی پر حاوی ہوتے ہیں۔[1]

● "تعین منشائے قرآن" کے جھگڑے آج تک جاری و ساری ہیں خدا کرے جلد سے جلد منشائے قرآن طے ہو جائے، ۷۲ فرقے ایک ہوں؛ اور ہزاروں لاکھوں لسانی مدوجزر سے نجات حاصل ہو۔ آپ کہیں گے یہ تو قیامت سے پہلے ممکن نہیں۔ امام زماں ہی مقرر کریں گے منشائے ربانی، ہر شما کی کیا اوقات ؟ کہ تعبیرات بتائے پھر جھگڑتے کیوں ہو؟
——— پھر رسول صلعم کو کیوں بھیجا گیا ؟

---

[1] شعر شور انگیز جلد دوم ۱۹۹۱ء ص ۸۳

—— اس لئے تاکہ قرآن بن کر دکھائیں۔

—— لیکن ان کے انتقال مکانی... کے بعد کیا ہوا؟ لوگوں نے اپنے مفادات کے اعتبار سے قرآن ڈھال لئے!

—— خود بدلتے نہیں، قرآن کو بدل دیتے ہیں۔

—— مثال کے طور پر تفہیم قرآن کے ضمن میں ایک نظریہ بیان کرتا ہوں۔ یعنی جو امر غیر حاضر اور نا موجود ہے، وہی منشائے ربانی ہے۔ ایک ہزار باتیں تو میں بتا سکتا ہوں۔ جس کا ذکر قرآن نہیں کرتا لیکن قرآن میں موجود ہے اور حدیث سے ثابت ہے نیز جلیل القدر اصحاب، اس کے شاہد ہیں اس نظریہ کی ٹھیک ضد بھی دیدنی ہے یعنی قرآن میں جو موجود ہے وہ منشائے ربانی نہیں ہے نیز یہ حدیث سے ثابت ہے اور جلیل القدر اصحاب اس کے مبشر و نظیر ہیں ایک ہزار مثال اس کی بھی دی جا سکتی ہے۔ طوالت اور جھگڑے کے خوف سے اس نظریہ کو یہیں دفن کرنا نہایت مناسب ہوگا۔

• حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں اور یہ نہیں کہ یہ مسائل اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا [1]

• ادب و سخن پر اس نوع کے نظریات کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ بلکہ اطلاق کرنا مستحسن ہے لیکن قرآن پر نہیں —— مگر —— قرآن بھی تو ادب ہے —— قطع نظر جھگڑے کے، منشائے مصنف کا غیر اہم ہونا بالکل نیا تنقیدی اصول ہے جس کو تسلیم کرنے میں ہی عافیت ہے۔ اس اصول نے اسلوبیاتی تنقید پر کیا

---

[1] مولانا اشرف علی تھانوی صاحب، شعر شور انگیز ج دوم ص ۸۱

اثرات مرتسم کئے ان کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہو گا. لیکن چند دوسرے اصول جنکا اسلوبیاتی تنقید سے گہرا تعلق ہے، میر کے حوالے سے پیش کرنا ضروری ہے شمس الرحمٰن فاروقی رقمطراز ہیں.

(۱) میر عام معنی میں روزمرہ کے شاعر نہیں.

(۲) الفاظ کے استعمال کے معاملے میں میر ہمارے سب سے زیادہ ADVENTUROUS یعنی مہم جو شاعر ہیں.

(۳) میر نے استعارہ اور کنایہ بکثرت استعمال کیا ہے

(۴) میر کے بارے میں جو یہ بات بار بار کہی ہے کہ ان کا لہجہ آہنگ نرم اور مدھم نہیں بلکہ بلند اور گونجیلا ہے تو اس کا ثبوت، اصلاً تو اسی وقت مل سکتا ہے جب میر کے کلام (نہ کہ نمونہ کلام یا انتخاب کلام) کے ساتھ خاصا وقت گذارا جائے اور ان کے اشعار بہ آواز بلند طرح طرح کی ادائیگی میں پڑھے جائیں.

(۵) میر کی کثیر المعنویت اور تہ داری اور زبان کا بیانپن استعارے اور رعایت کے بغیر ممکن نہ ہوتا۔ اور خالی خولی روزمرہ میں ان صفات کا گذر نہیں. میر کے اسلوب کو سادہ اور سریع الفہم کہنا اور ان کے ابہام، ان کی پیچیدگی، کثیر المعنویت اور غیر معمولی زور بیان کو نظر انداز کرنا نہ صرف میر بلکہ تمام اردو شاعری کے ساتھ بڑی زیادتی ہے۔ میر کی ساری آفاقیت اسی میں ہے کہ وہ عام باتوں کو بھی انکشاف کا درجہ

لہ پہلے، دوسرے اور تیسرے نکات کو سامنے رکھتے ہوئے ڈاکٹر قاضی افضال حسین کا مختصر ترین اقتباس بھی ملاحظہ کرتے چلئے.

عام گفتگو کی زبان میں شعری اظہار کا معمول بننے کی صلاحیت بہت کم ہوتی ہے کہ عام حالات میں زبان کا استعمال محض مدعا کی ترسیل کے لئے ہوتا ہے جبکہ شاعر اپنے باطن کا بے کم و کاست اظہار چاہتا ہے قطعیت (PRECISION) کی یہ خواہش شاعر کو عام زبان سے مختلف ایک نئی لسانیات کی تخلیق پر مجبور کرتی ہے جس کا سب سے اہم عنصر استعارہ ہے۔ (میر کی شعری لسانیات۔ قاضی افضال حسین ۱۹۸۳)

بخش دیتے ہیں، اور یہ ان کے اسلوب کا کرشمہ ہے۔

(۶) شعر کا آہنگ وہ شئے ہے جسے ہم اس کا TOTAL MUSICAL EFFECT کہہ سکتے ہیں اور یہ صوت اور معنی دونوں کا تابع ہے۔

اب تفہیم غالب کے حوالے سے صرف دو اشعار کا اشاریہ دیکھئے جو بغیر کسی کد و کاوش کے منتخب کر لئے گئے ہیں شعر اور ان کا تنقیدی اشاریہ پیش خدمت ہے ملاحظہ کریں۔

(۷) اسدہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سرپنجۂ مژگان آہو پشت خار اپنا
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶

یہ شعر لفاظی پر مبنی ہے۔ جس میں چند در رعایتوں نے نئی شان پیدا کر دی ہے۔ آہنگ بھی بہت پرشکوہ اور مضمون کے مناسب ہے۔

(۸) ہیں زوال آمادہ آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہ گذار بادیاں
زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۲۱ قبل ۱۸۲۶

استعارہ اور پیکر کی بے نظیر خوبی کے باعث یہ شعر کلام غالب میں بھی جگمگاتا ہوا معلوم ہوتا ہے، حالانکہ دیوان غالب میں استعارہ و پیکر کی وہ رنگارنگی ہے کہ شبستاں میں پرتو خورشید کا عالم نظر آتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ شعر کا مفہوم کیا ہے؟

مذکورہ آٹھ تراشوں سے اسلوبیاتی تنقید کو کیا فائدہ پہونچ سکتا ہے، مندرجہ ذیل ہے:

(۱) اسلوبیاتی تنقید کو روزمرہ (NORM) سے کوئی علاقہ نہیں، استعارہ کنایہ اور ابہام کے جملہ لوازم ہی اسے عزیز ہیں۔

(۲) بلند آہنگی اور گونجیلا لہجہ شناخت فن میں زیادہ معاون ثابت ہو سکتا ہے بہ نسبت نرم مدھم اور سپاٹ لہجے کے۔

کثیر المعنویت اسلوب کا کرشمہ ثابت ہو سکتا ہے۔

(۴) پیچیدہ گوئی اور غیر معمولی زوبیان فنکار کو آفاقیت سے ہمکنار کرنے کے لئے مددگار حربے ہیں۔

(۵) آہنگ شعر میں صوت کے علاوہ معنی بھی موجود رہتا ہے۔

(۶) لفاظی سے بھی شکوہ پیدا کیا جاسکتا ہے اور ایسی آفاقیت بھی جو ہمیشہ باقی رہے۔

(۷) شعر کا مفہوم زیادہ اہم ہے بہ نسبت استعارہ اور پیکر کی بے نظیر خوبی کے۔

قاضی افضال حسین نے آئی۔اے۔ رچرڈس کے حوالے سے شعریات میر پر قابل تحسین نکتے پیش کئے ہیں۔ان کے خیالات دیدنی ہیں۔

"زبان الفاظ کے صوتی و معنوی سطح پر باہم ارتباط کے مخصوص نظام سے عبارت ہے الفاظ خلا میں نہیں جیتے اور نہ ہی ان کے اوصاف و عیوب کی تعیین مفرد لفظ کی حیثیت سے ممکن ہے۔ لفظ کی ثقالت یا لطافت، اس کی فصاحت اس کی موزونیت اس کی دلالتیں اور ان کی تعبیریں اس کے دوسرے الفاظ کے ساتھ تقابل تعامل یا اتصال کے بعد ہی نمایاں ہوتی ہے خصوصاً شاعری میں صوت و معنی کی ساری لطافتیں الفاظ کے اسی باہمی ارتباط و انسلاک کی رہین منت ہیں۔شعر میں لفظ یوں نہیں استعمال ہوتے جیسے مکان کی تعمیر میں اینٹ جوڑی جاتی ہے کہ ایک پر دوسرے کی تہ جما دی جائے بلکہ یہ وہ " حاصل (RESULTANT) ہے جس پر ہم پوری تقریر کے توضیحی امکانات کے تعامل کے حوالے سے پہنچتے ہیں۔ کسی زبان کی شعری روایت میں ایک لفظ مختلف سیاق و سباق میں استعمال ہونے کی بنا پر اپنی دلالت و معنی کے علاوہ جن تعبیروں سے مزین ہوتا ہے شاعر اپنے منفرد جذبے کے اظہار میں ان سب سے کام لیتا ہے۔ان تعبیرات کے نمایاں کرنے کا یہ عمل سیاق و سباق کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔شعر میں الفاظ کی مخصوص نشست ان کا صوتی و معنوی سطح پر باہم علاقہ نیز شاعر کا لہجہ لفظ کی دلالتوں کے مختلف ابعاد نمایاں کرتا ہے۔شاعری کی تنقید الفاظ کے اس باہمی ارتباط کی تعبیر و توضیح سے عبارت ہے"

صوت اور معنی بلکہ صوتیات اور معنیات نیز دیگر ادبی اقدار کو قاضی افضال حسین

نے ایک نقد انتقاد پر جس طرح مجتمع کیا۔ ہر اسلوبیاتی تنقید سے دلچسپی رکھنے والے ماہر فن کے لئے ایک نایاب تحفہ ہے بلکہ اسے اسلوبیاتی تنقید کی جادہ و منزل کہنا زیادہ حق بجانب ہوگا۔ ان کے علاوہ چند اور مفید اشارے محل بیان ہیں جو فاروقی صاحب کے نظریات سے ماخوذ ہیں۔

(۸) فلسفۂ قرأت (THEORY OF READING) نظم اور نثر (خصوصاً داستان) میں ایک اسلوبیاتی شناخت کا ایک بہتر آلۂ کار بن سکتا ہے۔

(۹) منشائے مصنف کی قید سے رہائی اسلوبیاتی تنقید کو منظور نہیں کیوں کہ فن کار کی FINGER PRINTINGS کی جستجو ہی اس کا مقصود و مطلوب ہے جب مصنف ہی نہ رہا تو کس کے اسلوب کی تحقیق مطلوب ہے؟ بلکہ ایک قدم اور آگے بڑھنے کی جسارت کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ایک باکمال فنکار صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی ترکیب نیز اقدار عالیہ کے امتزاج سے اپنی تمام تر قوتوں کو ایک ایسے نقطہ پر مرتکز کرتا ہے جو دراصل اس کے اسلوب کا NUCLEOUS ہوتا ہے جس کو ایک کیفیت پھول کی خوشبو یا مشک کہیے۔ کیونکہ مشک خود مہکتا ہے اس کو مہکانا نہیں پڑتا ——— لیکن لکڑی کو جلانا پڑتا ہے آگ بنانے کے لئے از خود اس میں جلنے کی سکت نہیں برعکس اس کے سیماب از خود بے قرار رہتا ہے اس کو کسی حرکت کی ضرورت نہیں، یعنی یہ قطرہ اگر گوہر بن سکا اور آدمی انسان بلکہ فن کار تو اس کا NUCLEOUS مانند آفتاب ہوگا جس کی شناخت بغیر کسی بیساکھی کے ممکن ہو سکے گی۔ گویا جب تک لکڑی کو سلگایا جاتا رہا جلتی رہے گی لیکن جب سلگانے والے ہی نہ رہے تو اس کا کیا ہوگا؟ زور زبردستی اور خوشامد پسند فن کار اپنا حشر متعین کر لیں ——— لیکن میر تقی میر ہمارے ایسے فنکار ہیں جو جوہر مشک میان مشک کی مثال ہیں جنکو با آواز بلند پڑھئے اور پہچان لیجیے کہ یہ میر

[1] ادبی تنقید اور اسلوبیات۔ گوپی چند نارنگ

[2] شمس الرحمٰن فاروقی کے نظریات اور رولاں بارت کو بھی سامنے رکھ کر یہ فقرہ ملاحظہ کریں۔

ہی ہیں ان کی آواز کو کون نہیں پہچانتا۔

اب پھر سے پھر غالب کی طرف • میرے سامنے پروفیسر نیر مسعود کی تعبیر غالب ہے یہ کتاب ۱۹۷۳ میں شائع ہوئی لیکن اس کے بعض حصے ۱۹۶۸ یا اس سے قبل شائع ہوئے ہیں یہ کتاب ۱۴، ۱۵ اشعار کی تشریح اور چند دوسرے مباحث پر مبنی ہے پیش مطالعہ تعبیرات شعر ہے جو دراصل اسلوبیاتی تنقید کی نہایت خوبصورت اور متوازن مثال ہے بجانے کیوں گم گشتہ حالات ایودھیا کی طرح یہ مئے نایاب ہمارے ناقدین کی نگاہوں سے اوجھل رہی یقیناً اس کی تحقیق کا شرف مجھ کو ہے اور اس کے لئے میں خالقؔ باریؔ مصوّرؔ کو دھینہ کہوں گا۔ اس دعوے کے ثبوت میں ایک شعر

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا

کی تشریح کی تلخیص پیش کرنے کا ارادہ تھا۔ مسلسل پانچ دنوں کی سعی بے پناہ کے بعد بھی دس الفاظ بھی کم نہ کر پایا۔ پندرہ صفحات پر مشتمل مذکورہ بالا اشعار کی تشریح کا ہر لفظ شعر غالب کا مصداق ہے۔ پندرہ صفحات کی تشریح سے دس جھانکیاں ملاحظ کیجئے۔

(۱) یہ پورا شعر ایک استعارہ ہے اور جب غالب استعارے کو پردۂ اظہار بنائیں سنبھل کر بیٹھ جانا چاہئے۔

(۲) اس استعارے اور انسانی تجربے کی تطبیق یوں ہوتی ہے۔

(انسانی تجربہ)	(استعارہ)
۱۔ وفا کی راہ بہت سخت ہے	۱۔ وفا ایک دشت ہے
۲۔ اہل وفا کو جس سے وفا کی امید ہوتی ہے وہ بے وفا ثابت ہوتا ہے۔	۲۔ دشت وفا میں جہاں پانی کا گمان ہوتا ہے وہاں سراب نکلتا ہے
۳۔ وہ بے وفا نہ صرف یہ کہ وفا نہیں کرتا بلکہ دشمنی اور ظلم بھی کرتا ہے۔	۳۔ وہ سراب نہ صرف یہ کہ پیاس نہیں بجھاتا بلکہ آزار بھی پہنچاتا ہے۔

(۳) انسانی تجربے سے اس استعارے کی تطبیق اب بھی برقرار ہے۔ وہ تطبیق یوں ہے۔

(انسانی تجربہ)	(استعارہ)
۱۔ اہلِ وفا کسی ہستی کو عام اہلِ دنیا سے مختلف سمجھنے لگتے ہیں اور وہ حقیقتہً بھی مختلف ہی نکلتی ہے	۱۔ وہ سراب جو پورے دشتِ وفا سے مختلف نظر آتا ہے حقیقتہً بھی مختلف ہی نکلتا ہے۔
۲۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ عام اہلِ دنیا کے برخلاف وہ دشمن اہلِ وفا ہے	۲۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ پورے دشت کے برخلاف اسکا ہر ذرہ مزید آزار کا موجب ہے

(۴) "موج سراب" بمعنی "سراب" مراد لیتے رہے ہیں، لیکن اس سے یہ سمجھنا چاہئے کہ "موج" کا لفظ حشو کے ذیل میں آتا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے اور اس لفظ کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔

(۵) یعنی خود موجِ سراب ایک تلوار کی تصویر تھی اور تلوار بھی ایسی جو سرتا پا جوہر ہو۔

(۶) ردیف کا لفظ "تھا" اس مفہوم کی مزید توثیق کرتا ہے "تھا" کے لفظ میں "نہیں ہے" کا مفہوم موجود ہے یعنی دیکھنے میں موج سراب کا ہر ذرہ جوہر تیغ کی طرح آبدار تھا ـــــ قریب جا کر معلوم ہوا کہ نہیں ہے۔

(۷) دشت وفا کا پیاسا رہ نورد تیز دھوپ میں ادھر اُدھر نظر دوڑاتا ہے۔ کہ شاید کہیں پانی کی جھلک نظر آجائے۔ لیکن پانی کی جھلک نہیں، سامنے ایک تیز تلوار کی چمک نظر آتی ہے۔ اور یہ چمک مجرد نہیں ہے بلکہ لاتعداد چھوٹے چھوٹے چمکتے ہوئے نقطوں نے ایک موج سی بنا رکھی ہے۔ اس طرح یہاں آکر غالب کا یہ استعارہ ایک متحرک شعری پیکر بن جاتا ہے۔

(۸) ردیف کے لفظ "تھا" کی ایک اور معنویت اس پیدا ہونے والے مفہوم کی طرف ہم نے ابھی تک توجہ نہیں کی۔ شعر کے تیسرے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ اس لفظ سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ موجِ سراب دیکھنے میں قاتل تھی۔ مگر حقیقتہً میں قاتل نہیں ہے۔

(۹) "موج سراب دشت، وفا" میں یکے بعد دیگرے تین اضافتیں آئی ہیں "موج سراب، دشت وفا" کی روانی ظاہر ہے۔

(۱۰) اس شعر کی ایک قرأت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ لفظ "سراب" کو بغیر اضافت کے پڑھا جائے اس قرأت میں یہ شعر خطابیہ ہوجاتا ہے "اے موج سراب!

یہ تراشے صفحہ نمبر ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱ اور ۱۳۲ سے اخذ ہیں۔ ان تراشوں میں اسلوبیاتی تنقید کی واضح اصطلاحوں سے اگرچہ کوئی لینا دینا نہیں لیکن اسلوبیاتی تنقید کی مبادیات اس میں مضمر ہیں چند اشارے بطور خاص ملاحظہ کیجئے۔ (۱) THE THEORY OF READING (۲) فن انطباق (PARALLELISM) کا اہتمام (۳) فاضل الفاظ کا نظریہ (۴) صرفی ونحوی ترکیب (COMPOSITION) کا بے مثال مظاہرہ (۵) استعارہ آفرینی پر STRESS (۶) متحرک پیکر آفرینی کا بیان (۷) غیر متوقع معنیات (۸) آہنگ۔ شعری (خارجی وباطنی) بحیثیت مفید آلۂ کار (۹) انسانی زندگی کے مختلف تجزیوں اور ذہنی رویوں کا بیان پروفیسر نیر مسعود کی تنقید کی متوازن راہ پر جو اعتراضات وارد ہوسکتے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ نیر مسعود معنیات شعری کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔

۲۔ نیر مسعود شماریات کے مطلقاً انکاری ہیں۔

۳۔ نیر مسعود اسلوبیاتی تنقید کی اصطلاحات کو استعمال نہیں کرتے۔

۴۔ بیان آہنگ میں شعر کے باطنی حسن کو نیر مسعود زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔

ان کے جوابات سے اسلوبیاتی تنقید کے باب میں یک گونہ پیش رفت کی امید ہے ملاحظہ کیجئے۔

(۱) صرفی ونحوی ترکیب کے مقابلے میں معنیاتی نظام نہ صرف اردو بلکہ پورے مشرق پر بسیط ادب کو محبوب رہا ہے اور یہی ہماری روایت رہی ہے (۲) اصوات ومصمتوں اور مصوتوں کا شمار کرنا اردو میں کبھی مقبول نہیں رہا اگرچہ یہ جدید ترین علم ہے پھر بھی یہ مشکل ترین کام کسی دانشور کے ہفتوں کو بچا کر کمپیوٹروں کی مدد سے لمحوں میں کیا

جا رکتا ہے۔ (۳) یہ تیج ہے کہ نیر مسعود اسلوبیاتی تنقید کی جدید اصطلاحات کو ان معنوں میں استعمال نہیں کرتے ہیں جو مغرب کو مطلوب ہیں لیکن پروفیسر سید محمد عقیل پروفیسر سید اقتدار حسین خاں پروفیسر عبد المغنی اور ڈاکٹر محمد علی صدیقی اور دوسرے بہت سے ناقدین ان اصطلاحوں کا استعمال ضروری تصور نہیں کرتے جیسا کہ مغرب کے اسلوبیاتی نقاد یا ان کے زیر اثر مشرق کے نقاد مطالبہ کرتے ہیں بلکہ اصرار یہ ہے کہ اردو تنقید کو مشرق سے اپنی اصطلاحیں مستعار لینی چاہیے جو ان کی اصل میراث ہے یہ صحیح ہے کہ اسلوبیاتی تنقید شعری یا نثری آہنگ کے خارج و باطن سے مساویانہ رشتہ رکھتی ہے تاہم مشرق کو ظاہر کبھی محبوب نہیں رہا ظاہر لائق اعتبار نہیں سب کچھ باطن ہے اور باطن کی شناخت ہی اصل شناخت ہے اسی باطن کو وزیر آغا تخلیق کی روح کہتے ہیں۔

باوجود ان سب دلائل کے ایک اعتراض باقی رہا کہ نیر مسعود کیا واقعی اسلوبیاتی نقاد ہیں تو سچائی یہ ہے کہ نیر مسعود کا مطمع نظر اور تنقیدی رویہ امتزاجی تنقید کی طرف مائل ہے اور یہی طریق کار وزیر آغا محمد علی صدیقی قاضی افضال حسین اور شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں بھی موجود ہے جو تنقید کی متوازن راہ ہے ـــــ لیکن ان سب دلائل و براہین کے باوجود آخر میں یہ کہنا پھر درست ہوگا سوائے پروفیسر گوپی چند نارنگ کے کوئی "جامع اسلوبیات" کی راہ پر گامزن نظر نہیں آتا واللہ اعلم۔ اور باقاعدہ طور پر اردو کے وہ پہلے نقاد ہیں جنھیں اسلوبیاتی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ [لے]

سب سے بڑی ستم ظریفی یہ کہ اردو تنقید کا مزاج دروں ہمیشہ شاعری کے بہت قریب رہا ہے۔ شاعری کا وجود نہ ہوتا تو تنقید بھی نہ ہوتی اور شعر نے ہی فضائے ادب میں تنقید کے چراغ جلائے ہیں۔ غرضیکہ تنقید کا گوہر مقصود شاعری قرار پائی۔ یہی وجہ ہے کہ تذکرے لکھے گئے تو نثر سے بے اتفاتی برتی گئی۔ تاریخیں لکھی گئیں تو اس سے صرف نظر کیا گیا اور تبصرے اور مقدمے تیار کئے گئے تو بیچاری ناقابل اعتنا متصور کی گئی۔ نثر کی تنقید

[لے] پروفیسر شارب ردولوی۔ جدید اردو تنقید اصول و نظریات ص ۵۰۹

کیوں عام نہیں ہے: جس طرح شعری تنقید اور یہ کہ نثر کی تنقید اردو میں تقریباً نہیں ہے۔[1] قابل تحقیق امر ہے۔ پھر یہ کہ "نثر کے مطالعے میں اسلوبیات زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے پاتی"[2] بھی قابل دید نکتہ ہے۔

مشہور فرانسیسی ڈرامہ نگار مولیئر نے اپنے ڈرامے میں ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جس کو علم نہیں ہے کہ نثر کس کو کہتے ہیں، چنانچہ وہ نثر کے بارے میں مختلف لوگوں سے پوچھتا پھرتا ہے۔ جب اس کو یہ جواب ملتا ہے کہ وہ جو کچھ بولتا ہے اور ہمیشہ بولتا رہا ہے وہی نثر ہے تو اس کی حیرانی کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔ اس سے دو باتیں واضح ہوئی ہیں ایک یہ کہ نثر کوئی ایسی چیز جس کو حیرت سے دیکھا جائے۔ دوسرے یہ کہ نثر ایک عام چیز ہے اور انسان نے ابتدائے آفرینش سے اپنے مافی الضمیر کو نمایاں کرنے کے لئے، اپنی بات دوسروں تک پہونچانے اور اپنے خیالات اور جذبات احساسات کو ظاہر کرنے کیلئے نثر سے کام کیا ہے۔[3]

اس مقالہ کے ذریعہ نثر کی لامتناہی گہرائی میں مستغرق ہوکر اس کی ایک ایک جزئیات کی تفصیلی گفتگو کا باقاعدہ انتظام کرنے کی کوشش کی گئی ہے، نثر کیا ہے اس کی پیدائش کے اسباب کیا ہیں، نظم سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کی مبادیات کیا کیا ہیں، اس کی کتنی قسمیں ہیں، اس کا آہنگ کیا ہے، آہنگ کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں، وہ کسی زبان کی شیلی یا ذیلی شاخ تو نہیں، اس کے داخلی بطون کے مضمرات کے اسرار کیا ہیں اور اس کے متعلق مشرق تا مغرب، ناقدین و مفکرین کی کیا کیا گل افشانیاں ہیں وغیرہ وغیرہ موٹے موٹے سوالات کے علاوہ، لسانی، معاشرتی، نفسیاتی، جمالیاتی وغیرہ مطالعوں کے پیش نظر، نہایت عمیق و باریک نکات کی تحلیلی تحقیق و جستجو، اس مقالہ کا

---

[1] پروفیسر سید محمد عقیل رضوی بنام کلام حیدری شمولہ آہنگ مئی ۱۹۸۲ء

[2] ڈاکٹر شارب ردولوی۔ جدید اردو تنقید ص ۵۰۳

[3] اقبال کی نثر نگاری۔ پروفیسر عبادت بریلوی ص ۹

مقدر بنی۔ ہے، پہلے اور دوسرے باب پر محیط ہے۔

اس سے یہ مراد نہیں کہ مولوی سید محمد، مولانا احسن مارہروی، پروفیسر حامد حسن قادری، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ اور ڈاکٹر امیر اللہ خان شاہین کے کارنامے نثر سے متعلق علمی تحقیقات کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ مقالہ بغیر ان کے مطالعہ اور حوالے کے مکمل ہی نہ ہوتا۔ یہ اعتراف کرنے میں قطعاً کوئی عار نہیں کہ اس مقالہ کا مآخذ فاضل ناقدین کے فضل و کمال کی محض ایک صدائے بازگشت ہے بقول بجنوری، جس طرح کسی عمارت کی بنیاد ہی اس کی اصل پشت و پناہ ہے، لیکن غائب ہے، اس طرح اس مقالہ کی بہت سی تفصیلات پر اگر کسی صاحب فضل کے علم و حکمت کی پرچھائیاں ثبت محسوس ہوں تو کوئی استعجاب کی بات نہیں۔ باوجود اس کے نثر اور اسلوب کے مطالعہ کا گوشہ کسی حد تک ہنوز تاریکی میں ہے۔ اس مقالہ کا اساسی اور مرکزی مطالعہ "نثر اور اسلوب" پر مبنی ہے۔ جو اردو نثر کی تاریخ میں ایک اضافہ نہ سہی، ایک پیش رفت ضرور ہے۔ سید عابد علی عابد کی کتاب "اسلوب" نثر و نظم کی خلط مبحث کا شکار ہے اور فصاحت و بلاغت کی معدود بحثوں تک محدود ہے اور اسلوب سے متعلق امکانی تصورات کا جائزہ لینے سے قاصر ہے۔

اس مقالہ کے ذریعہ، اردو میں پہلی بار اسلوب پر مفصل گفتگو کی جا رہی ہے اور کئی نئی بحثوں کے دروازے وا کیے جا رہے ہیں اب تک اسلوب سے متعلق جو بھی بحثیں ہوئی ہیں اور جو موجود ہیں قطع نظر پروفیسر نارنگ اور وزیر آغا کے، وہ اکثر قواعد، صرف و نحو لسانیات اور فصاحت و بلاغت وغیرہ کے ضابطوں کے مطالعوں یا تجزیوں سے بھری پڑی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ کسی نے نفسیاتی اور جمالیاتی مطالعوں کا اضافہ کر دیا ہے لیکن اب تک اردو میں کسی بھی مفکر یا محقق نے یہ بتانے کی زحمت نہ کی؛ آیا اسلوب کی ادب میں اپنی منفرد سلطنت و حکومت ہے یا کوئی شعشۂ برق کی حیثیت جو تخلیق میں اچانک نمودار ہو جاتی ہے اسلوب کوئی غیر متعین اور بے بنیاد تصور تو نہیں یا اسلوب محض فلسفہ کی گل افشانی ہے؟ کن کن چیزوں میں اسلوب کا امکان ہے بلکہ ادب

میں اسلوب کی پیدائش کا امکان کب ہوتا ہے؟ کیا اسلوب صرف، نابغہ روزگار کی ملکیت ہے؟ یا محنت شاقہ بھی اسلوب کا بدل ہے؟ فکر موضوع، موڈ، رجحان، موسم، معاشرہ، مطالعہ، لیاقت اور ریاضت وغیرہ سے اسلوب کا کیا رشتہ ہے؟ اسلوب کی جب بات کی جائے گی تو کیا فن کار کا نام لئے بغیر گفتگو نہیں کی جا سکتی؟ اور اگر کی جا سکتی ہے تو انواع اسلوب کیا ہیں اور ان کے مضمرات کیا کیا ہیں؟ ان جیسے تمام سوالات اور تنقیحا کا تحلیلی اور تجزیاتی مطالعہ اردو میں پہلی بار پیش کیا جا رہا ہے، اس یقین کے ساتھ کہ حوصلہ افزائی اور پذیرائی ہوگی۔

پیش خدمت مقالہ کے تجزیاتی مطالعہ کا اندازہ بہ‌ن: اس بات سے لگ سکتا ہے کہ باب سوم تا باب ہفتم اسلوب سے متعلق جملہ امکانی بحثوں کے لئے وقف ہے اور ہر باب کی جزوی اور طویل بحثوں پر بغائر نظر ڈالنے کی کوشش کی گئی اور آخر میں اتمام حجت کے طور پر ایک مخصوص نتیجہ بھی اخذ کیا گیا تاکہ بحث و نظر کے دروازے وا ہوتے رہیں اور ادبی ارتقاء جمود کی نذر نہ ہو۔

باب سوم، اسلوب کی امکانی تعریفوں اور معنوی تعبیروں سے متعلق ہے۔ باب چہارم، اسلوب کے جملہ مسائل اور اس کے اوصاف و خصائص سے منسلک ہے۔ اسی طرح باب پنجم، اسلوب کے دائرۂ عمل تو باب ششم اسلوب اور عہد، ماحولیات اور جغرافیائی نشیب و فراز کے مابین رشتوں کے مطالعہ پر مبنی ہے۔ باب ہفتم اسلوب سے متعلق جملہ اساسی تصورات کا مطالعہ پیش کرتا ہے اور باب ہشتم انواع اسلوب کے تجزیاتی مطالعہ کی پیشکش ہے

باب دہم، اسلوب کے ارتقاء سے متعلق ہے اور اس ارتقاء میں اسلوب پر غیر زبانوں کے اثرات کا مطالعہ باب یازدہم کے تحت قائم کیا گیا ہے۔ اس طرح اس مقالہ کے ذریعہ "نثر اور اسلوب" کی بسیط بحث کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے، صنا نظر اس کارشتہ اسلوبیاتی تنقید سے جوڑ سکتے ہیں لیکن خاکسار نے خود کو صرف "اسلوب" تک محدود رکھا ہے۔

یہ مقالہ جو زیورِ طباعت کے حصول کے لئے کوشاں ہے، "بیسویں صدی میں اسالیب نثر اردو کا مطالعہ" کا ایک حصہ ہے، جسے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ نے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری سے نوازہ ہے، استاذی پروفیسر قاضی عبدالستار کی نگرانی میں پایۂ تکمیل سے ہمکنار ہوا۔ ان کا شکریہ ادا کرنا محض ایک رسمی بات ہوگی۔

میرا یہ خوشگوار فریضہ ہے کہ میں ادب کی ان مقتدر ترین ہستیوں کا شکریہ ادا کروں، جنکے الفاظ نے اس تحقیق کو سند کا رتبہ بخشا ہے اور فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی لکھنؤ کے چیئرمین پروفیسر ملک زادہ منظور احمد نیز جملہ معزز ارکان ادارہ کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض منصبی تصور کرتا ہوں جن کی ذاتی دلچسپیوں سے یہ مسودہ شائع ہو سکا۔

اس موقع پر برادر محترم جناب محمد بابر کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جنھوں نے مجھے تحقیقی کاوشوں کے درمیان مایوسی سے بچا کر استقلال واستحکام کی تلقین کی اور حکایت عشق وجنون سنا کر دل کی بھٹیوں کو گرم رکھا؛ ساتھ ہی اپنے محسن مولانا ماموں، مخدومی سید محمد مدنی اشرفی الجیلانی کچھوچھوی کا عمر بھر ممنون رہوں گا، جنھوں نے زندگی کے سخت اور گاڑھے وقتوں میں ہمیشہ تعاون دے کر مالی دشواریوں سے نجات دلائی اور صبر وشکر اور ایمانداری کا سبق سکھلایا ہے۔ ساتھ ہی، پروفیسر منظر عباس نقوی، پروفیسر شہریار اور ڈاکٹر انصار اللہ کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض منصبی تصور کرتا ہوں، جنھوں نے اپنے گرانقدر مشوروں سے نواز کر افکار کی نئی راہیں روشن کیں اور مقالے کی بہت سی پیچیدگیوں کو لمحات میں دور فرما دیں۔

اس تحقیقی مواد کی تکمیل میں بارہا ایسے مقامات آئے جہاں مختلف ماخذ کی تعبیر وتشریح اور ترجمہ سے مطلب صاف نہ ہوا نیز دوسرے امکان وگمان کا دروازہ وا ہونے لگا۔ میں شکرگذار ہوں، استاذی پروفیسر نورالحسن نقوی اور پروفیسر احمر لاری کا جنھوں نے بعض بے حد مشکلات تحقیق کو نہایت شفقت سے آسان طریقے سے حل فرما دیں۔

اس موقع پر اپنے عزیز شاگرد اور ریسرچ اسکالر محبی محمد اسلم حنفی کا شکریہ ادا کرنا ضروری

تصور کرتا ہوں جنھوں نے قطع وبرید سے پراگندہ مسودہ کے خاصا حصہ کو نہایت خلوص وخوش دلی سے صاف کر کے واقعی "حق شاگردی" ادا کردیا۔ اس کو اس قابل بنایا کہ کتابت کے مرحلے سے گذر سکے ۔

اس موقع پر ناسپاسی ہوگی اگر مولانا محمد شبیر گونڈوی خوشنویس کا شکریہ ادا نہ کیا جائے واقعتاً ان کے حسن قلم میں دل کی روشنائی بھی شامل ہے۔ دل سے دعا نکلتی ہے کہ خدا انھیں فراخیٔ رزق عطا کرے ۔ (آمین)

آج یہ سب کچھ جو ہے، سب والدین کے چرنوں کا صدقہ ہے۔ قلم وعلم سب ان کے احسانوں کے آگے ہیچ ہیں۔ خدا ان برکتوں کو طویل سے طویل کردے (آمین)۔

شعبۂ اردو
ساکیت پی۔جی کالج
اودھ یونیورسٹی فیض آباد

طارق سعید
یکم اکتوبر ۱۹۹۰ء اردو باغ
پرانی سبزی منڈی فیض آباد

اسلوبیاتی تنقید تناظر وجہی سے قرۃ العین حیدر بازار میں پہلے سے دستیاب ہے ۔

نثر کیا ہے؟

(۲) نثر کیا ہے

(الف) نثر کا مخرج و ماخذ

(ب) نثر کی لغوی تعریفیں

(ج) نثر کی پیدائش کے اسباب اور اس کا تقدم

(د) نثر و نظم میں فرق

(ہ) نثر ادبی لغوی، اصطلاحی بحث

۲/۲۔ نثر لفظ و معنی کا رشتہ

(الف) نثر کی اساس۔ مشرقی انداز نقد

(ب) مولوی عبدالرحمٰن کا نکتۂ نظر

(ج) لفظ کی ذات

(۳/۲)۔ ادبی نثر کے عمومی عناصر

۲/۴۔ انواع نثر اردو

(الف) نثر کی قسمیں باعتبار لفظ

(ب) غالب کی نکتہ آفرینیاں

(ج) نثر کی قسمیں باعتبار معنی

"حقیقت کا عرفان بس عقل کے ذریعہ ممکن ہے یہاں عقل سے مراد تجزیہ کرنے والی قوت نہیں بلکہ عقل محض ہے۔ عقل کے بجائے دوسرا لفظ دل بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ دل کو احساس یا جذبے کے ساتھ یورپ نے چپکایا ہے اور آج کل ہم بھی یورپ کی تقلید کر رہے ہیں۔ مشرق میں دل کے بنیادی معنی ہیں عقل محض حدیث قدسی ہے "العقل فی القلب"۔ اس کے علاوہ عرفان کا بھی ہمارے یہاں ایک خاص تصور ہے۔ اصل عرفان وہ ہے جس میں جاننے والا، جو چیز جانی گئی ہے اور جاننے کا عمل تینوں ایک ہو جائیں۔ مشرق کے نظام اقدار میں اس عرفان کا درجہ سب سے بلند ہے۔ انسان کا سب سے بڑا فریضہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کو پہچانے مشرق میں انسانی سرگرمیاں چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی اسی پیمانے سے ناپی گئی ہیں"

(محمد حسن عسکری)

(مشرق و مغرب کی آویزش)

"مشہور ڈرامہ نگار مولیر نے اپنے ایک ڈرامے میں ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جس کو یہ علم نہیں کہ نثر کس کو کہتے ہیں۔ چنانچہ وہ نثر کے بارے میں لوگوں سے پوچھتا پھرتا ہے۔ جب اس کو یہ جواب ملتا ہے کہ جو کچھ وہ بولتا ہے اور ہمیشہ سے بولتا رہا ہے۔ وہی نثر ہے تو اس کی حیرانی کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔" اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ نثر انسانی تہذیب میں بالکل سامنے کی چیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "یونانی زبان میں نثر کے لئے جو اصطلاح وضع کی گئی تھی' اس کا مفہوم تھا "برہنہ الفاظ" — ایہام' ابہام' صنائعی اور نغگیت کے مقابلے میں کھلے کھلے الفاظ ایک طرح کی وضاحت اور قطعیت جو معانی کی شفافیت سے مزین ہیں' سے ترتیب پاکر نثر کی تشکیل کرتے ہیں — لیکن نثر کی واضح اور روشن تعریف نظم کی تعریف کرنے سے ممکن ہے کیونکہ نثر "نظم کی نقیض ہے۔" — ڈاکٹر مولوی عبدالحق سب رس کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔ "ہر زبان میں نظم کو نثر پر تقدم (بلحاظ زمانہ) حاصل ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہے کہ لوگ پہلے اردو نالکوں کی طرح نظم میں گا گا کر باتیں کرتے تھے بلکہ اس سے یہ مطلب ہے کہ ادبی نظریہ سے پہلے نظم کہی یا لکھی گئی تھی اور نثر لکھنے کا رواج بہت بعد میں ہوا۔" — آگے چل کر پائے اردو اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں۔ "انسان کا پہلا کلام گیت۔ گانا اور ناچنا انسان کے ساتھ ساتھ پیدا ہوا ہے۔" — لیکن نثر کیا ہے؟ کا جواب ہنوز تشنہ ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ نثر کی پیدائش کے اسباب علل کا مطالعہ کیا جائے تاکہ اس کی علت وجود کا پتہ معلوم ہو سکے اور اس کی صحیح تعریف متعین ہو سکے۔

امر ج نقل کرنا تو انسانی جبلت ہے — لیکن فنون لطیفہ میں نثر کے مقابلے بقول مولوی عبدالحق نظم کو تقدم حاصل ہے۔ نثر کی پیدائش نظم کے بعد ہوئی' اس امر کے ٹھوس دلائل ہنوز باقی ہیں۔ دنیا کی قدیم کتابیں انجیل، توراۃ اور وید کا لب ولہجہ خالص نظم کا اسلوب نہیں ہے اور نہ ہی یونان، روم، مصر اور چین کی قدیم تاریخ سے کوئی ایسا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ قدیم انسانی معاشرہ شعر کی زبان میں اظہار و ترسیل کرتا تھا۔ بالفرض انسان ڈارون کے نقطہ نظر سے "بندر کے نطفے" کی ترقی یافتہ شکل ہے جیسا کی اس کی کتاب اصل الانواع (ORIGIN OF SPECIES) ۱۸۵۹ء اور "اصل انسان" (THE DECENT MAN) (۱۸۷۱ء) سے ظاہر ہے

تو بھی، مسئلہ حل نہیں ہوتا اکثر ناقدین ادب کی طرح ڈاکٹر امیر اللہ شاہین اپنی تحقیق میں ڈراونیزم کے تحت نتیجہ نکالتے لکھتے ہیں:

"تاریخ انسانی کے واقف کار جانتے ہیں کہ انسان ابتدا میں جذبات کا تابع تھا۔ جذبات کا یہ تسلط اظہار کے اسلوب پر قابو نہ رہنے دیتا تھا۔ اس لئے ادائیگی الفاظ کی اس کوشش میں جو اصوات نکلتی تھیں وہ بے ہنگم اور بے معنی ہوتی تھیں، جن میں نغموں کے بجائے چیخوں کا اثر غالب تھا۔ جوں جوں انسان نے اپنے جذبات پر قابو پایا۔ یہ چیخیں معنی خیز نغمے بننے لگیں گویا ابتدائی مرحلے میں یہ معنی خیز آوازیں نغمے ہی رہیں"۔۔۔۔

یہی مغالطہ رام بابو سکسینہ کو بھی ہوا ہے۔ لکھتے ہیں: "شعر ایک زندہ قوت ہے جس کا وجود نثر سے بہت پیشتر معلوم ہوتا ہے۔ قافیہ پیمائی اور تال بندی انسان میں ایک فطری چیز ہے۔ انسان کو پہلے جذبات کا حس ہوتا ہے پھر وہ دماغ کو کام میں لاتا ہے اور سوچتا ہے۔ اسی وجہ سے ارتقائے تہذیب انسان میں جو مظہر جذبات ہے، نثر پر مقدم ہے جو فکر دماغی کا نتیجہ ہے۔ سب سے پہلے جب کہ فن تحریر کی ایجاد نہیں ہوئی تھی۔ شعر ہی اپنے زبردست اثر سے دماغ میں محفوظ رہ سکتے تھے اور قوت حافظہ کی مدد سے مجمع میں سنانے (انشاد) کے قابل بھی شعر ہی ہو سکتے تھے"۔۔۔۔ آگے مزید لکھتے ہیں، "گو کہ ظاہراً نثر ہمارے اظہار خیالات اور گفتگو کا آسان ترین اور فطری ذریعہ معلوم ہوتی ہے مگر غور کرنے اور تجربہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف ضبط خیالات اور رسمی تحریروں کے واسطے موزوں ہے"۔۔۔ ان دلائل کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ارتقائے انسانی کی شروع کی منزلوں میں آدمی باتیں بھی شاعری میں کرتا تھا، کہیں کسی مہمل مفروضے کی طرف دماغ کو مرکوز نہ کردے۔ بالائے حیرت یہ کہ ڈاکٹر شاہین کا خیال بھی یہی ہے، کہ "تاریخی شواہد تو اس پر دال ہے کہ پہلے پہل گفتار کا اسلوب زیر ترنم رہا تھا"۔ جب کہ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ، "ہر زبان میں (بلحاظ زمانہ) نظم کو نثر پر تقدم حاصل ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں، لوگ پہلے اردو ناٹکوں کی طرح نظم میں گا گا کر باتیں کرتے تھے"۔ یہ امر حقیقی ہے کہ نثر کا وجود انسانی تہذیب، شرافت و نجابت پر دلیل اور شاعری کے مقابلے میں نثر انسانی ضرورتوں کی زیادہ محافظ

ونگہبان ہے۔ پھر یہ کیسے تسلیم کرلیا جائے کہ نظم کا وجود پہلے ہوا۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ ادبی ارتقا میں نظم کو فوقیت حاصل ہے۔

ڈارونیزم کے سب سے بڑے مفکر جولیان ہکسلے کا قول ہے "تمام جانوروں کے پٹھوں میں دو قسم کے اعصاب اثر دیتے ہیں ایک عضلات قابضہ اور دوسرے عضلات باسطہ۔ ایک لمحہ میں ایک حیوان ایک ہی قسم کے عضلات کو حکم دے سکتا ہے۔ یا عضلات قابضہ کو یا عضلات باسطہ کو۔ مثال کے طور پر کتا یا تو دوڑ سکتا ہے یا بھاڑ سکتا ہے ایک وقت میں دونوں کام نہیں کرسکتا۔ صرف انسان ہی تمام ہی مخلوقات میں ایک ایسا جانور ہے جو ایک لمحہ میں متعارض کام سرانجام دے سکتا ہے۔ کیوں کہ انسان بھی متعارض امور کو بیک وقت ترتیب دے سکتا ہے۔" آگے لکھتا ہے "انسان کی سب سے بڑی اور بہترین خوبی یہ ہے کہ وہ فکر تصویری پر قادر ہے۔ اگر آپ اصطلاحی عبارت استعمال کرنا چاہتے ہیں تو کہہ دیجئے کہ انسان واضح گفتگو کرسکتا ہے۔" غرضیکہ انسان کو نطق کی صلاحیت ودیعت کی گئی جو لمحہ بھر میں ہی متعارض کام سرانجام دے سکتا ہے لیکن انسان میں نطق "شعر یا نظم" کے راستے سے آیا جیساکہ ڈارونیزم کا اصول ہے ہنوز بحث طلب ہے۔ ڈارونیزم کے مطابق "انسان بھی دوسرے جانوروں کی طرح ایک جانور ہے اسی لئے انسانی زندگی کے بارے میں اس کی رائے کو اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ انسان کی حیثیت کائنات میں ایک حقیر کیڑے سے زیادہ نہیں ہے۔ بقا ہی دراصل فلسفہ ارتقا میں کامیابی کی علامت ہے اس لئے کائنات کے ہر شئے کی قیمت برابر ہے۔ آگے بڑھنے کا تخیل صرف انسانی تخیل ہے۔ یہ بات اگرچہ تسلیم شدہ ہے کہ اس وقت انسان سید المخلوقات ہے لیکن یہ مقام اپنے ارتقائی مراحل میں چیونٹی بھی حاصل کرسکتی ہے۔" ہوسکتا ہے کہ کل چیونٹی بھی "منزل نطق" کو پہونچے اور شعر کہنا شروع کردے۔ طبیعات اور ریاضیات کے ماہر سائنس داں سر جیمز جینز نے بڑے نکتے کی بات کہی ہے:۔ "قدیم علم میں یہ بات طے شدہ تھی کہ طبیعت صرف ایک ہی راستے پر چل سکتی ہے اور وہ راستہ جو علت و معلول کی شکل میں اس کے لئے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے لازم کردیا گیا ہے۔ اس کے سوا کوئی شکل نہیں ہوہی سکتی کہ جب کبھی حالت "ا" وجود میں آئے تو اسکے بعد "ب"

وجود پذیر ہو۔ لیکن جدید سائنس کے لحاظ سے "ا" کے بعد "ب" بھی آسکتی ہے "ج" بھی آسکتی ہے اور "د" بھی۔ البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ "ب" کے وجود میں آنے کا زیادہ احتمال ہے بہ نسبت "ج" کے اور "ج" کے وجود پذیر ہونا زیادہ امکان ہے بہ نسبت "د" کے بلکہ "ب" "ج" اور "د" تینوں کا درجۂ احتمال متعین کیا جاسکتا ہے لیکن یہ بات یقین سے نہیں کہی جاسکتی کہ کون سی حالت کس حالت کے بعد رونما ہوگی۔ کیوں کہ علم جدید کی بنیاد ہی احتمالات ہیں۔ رہ گئی بات کہ کس کا وجود پذیر ہونا فروری تو یہ تقدیر کا مسئلہ ہے؟ ہو سکتا ہے کہ شعر کی قسمت ہی بلند رہی ہو اور جیسے ہی انسان نے بولنا شروع کیا ہو، اس کے منھ سے نہایت جذبات عالم میں شعر نکلنا شروع ہو گئے ہوں قطع نظر علم الحیات اور فلسفۂ انسانی کے یہ جستجو بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ اردو میں نثر کا وجود پہلے ہوا یا شعر کا؟ بلا شبہ بغیر کسی تکلف کہا جاسکتا ہے کہ شعر کا وجود لیکن صفحۂ قرطاس پر، بولی ٹھولی اور گھر آنگن کی زبان بہر حال ہر زمانہ میں اور ہر زبان میں نثر ہی رہی ہے۔ یہاں تک کی دنیا میں کاغذ و قرطاس پر محفوظ کرنے کے لئے جس تحریر کو عزت بخشی گئی وہ نثر ہی کی کوئی شکل تھی۔ شاہین کا خیال ہے، "ابتدا میں یہ تحریریں" جو قرطاس کی ایجاد سے پہلے" لکھی گئیں وہ شاعری نہیں نثر کی عبارت تھیں۔ یہ تاریخی حقیقت نثر کے اس مزاج کو ثابت کرتی ہے کہ وہ شروع ہی سے انسانی ضرورتوں کی کفیل رہی ہے" اس تحریر کا مدعا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاہی فرمان، خطوط، نجی اور کاروباری نیز روزگار حیات کو آگے بڑھانے کے لئے نثر کی پیدائش ایک فطری امر حقیقی ہے۔

اردو زبان کی تاریخ کا سلسلہ نسب پنجابی، گجراتی، ہریانی، اودھی، ٹکسالی، آریائی اور انادر واڑی، ابھرنش، پراکرت یا نظام عسکریت سے جاملتا ہے تو اردو، اردوئے معلی کھڑی، ٹھاٹ بولی، ہندوستانی، ہندی، یا ہندوا در ہندوستان کے نام سے پکاری گئی، یا اردو زبان جو بول چال کی زبان تھی ڈاکٹر بیلی کے مطابق "اردو کو بات چیت میں اردو زبان اسی وقت سے کہا جاتا رہا جب سے لشکر گاہ اردو کہلائی۔ یہ نام کئی سو سال بعد کتابوں اور تحریروں تک پہونچا اور اس تاریخ سے پہلے پہونچا جب وہ ہمیں کتابوں میں ملا ہاں! یہ ضرور ہے کہ تنہا لفظ "اردو" زبان کے معنے اس زمانے میں

کسی قدر بعد کی پیداوار ہے۔" ــــ لیکن ڈاکٹر نیلی شاید یہ بتانا بھول گئے کہ یہ "اردو" جو "بات چیت" کا ذریعہ تھی شعر تھی یا نثر؟ ہو سکتا ہے شعر ہی ہو اور پہلے کے لوگ شعر یا نظم ہی میں گفتگو کرتے رہے ہوں۔ ڈاکٹر احتشام حسین کا خیال محل بیان ہے، فرماتے ہیں "لسانیاً کے بہت سے علمار نے ہندوستان کو زبانوں کا "عجائب گھر" کہا ہے۔ گریرسن کے خیال میں یہاں ۱۷۹ زبانیں اور ۵۴۴ بولیاں پائی جاتی ہیں۔" ــــ غرضکہ ہندوستان شاعری کا بھی عجائب خانہ ہے۔ اصل میں انسان کو نطق اس لئے ملا ہے کہ وہ نثر میں بولے۔ اس جائزے سے ثابت ہے کہ نثر کا وجود پہلے ہے۔ آج بھی غیر مہذب اور غیر شائستہ انسانی قبائل موجود ہیں اور یہ بھی نہیں معلوم کہ کس زبان میں بات کرتے ہیں۔ لیکن مسلم الثبوت ہے کہ ذریعہ ابلاغ نثر ہی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ شاعری نثر کے مقابلے میں زیب قرطاس پہلے بنی لیکن بولی ٹھولی کی زبان نثر ہی تھی۔ اس نکتے کی وضاحت چند اقوال سے مزید ہوتی ہے، "فارسی کے بعض الفاظ اور ہندی کے اکثر لفظوں میں کثرت استعمال کے سبب تغیر و تبدل واقع ہوا اور اس خلط ملط سے جو بولی" مروج ہوئی' اس کا نام "اردو" ٹھہرا۔" ــــ یا مولانا شیرانی لکھتے ہیں۔ "میرے خیال میں اس کا وجود انھیں ایام سے ماننا ہوگا جب سے مسلمان ہندوستان میں آباد ہیں۔" ــــ ماہر لسانیات برنیکوف لکھتے ہیں: "ہندی مسلمانوں میں ابھی تک یہ خیال عام ہے کہ اردو ان مختلف زبانوں اور بولیوں کے اختلاط اور آمیزش کے بعد جو مغلوں کے دربار میں بولی جاتی تھیں' وجود میں آئی۔" ــــ ڈاکٹر گریرسن کا خیال بھی اہم ہے، فرماتے ہیں "اردو قواعد و فرہنگ الفاظ کے لحاظ سے مخلوط عام اور مشترک زبان ہے اس میں شمالی ہندوستان کی مقامی بولیوں کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی، تلگوں زبان کے الفاظ شامل ہیں۔ ــــ بہر حال زبان کے ارتقار کے مختلف نظریے محققین کے زیر بحث ہیں۔ اور ان سب کا کم از کم ایک متفقہ فیصلہ ہے کہ زبان "بولی" کی شکل میں پہلے عالم وجود میں آئی اور اس نتیجہ پر پہونچنا' عین حقیقت پسندی کی دلیل ہوگی کہ یہ بولی جو وجود میں آئی وہ شعر نہ ہو کر نثر ہی کی کوئی شکل رہی ہوگی کیوں کہ نثر ہی انسانی زندگی کی کفیل و معاون ہے یہی وجہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کو مقامی اور نثر کو عمومی یا عالمگیر گردانا ہے

متصف کیا ہے جس سے مراد یہ ہے کہ خیالات و تعیمات میں زیادہ سے زیادہ اور مختلف النوع نسلی و تمدنی گروہ شامل ہو سکتے ہیں۔ ـــے جمیل ملک اس امر کی تائید بڑے استدلالی ڈھنگ سے کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں، "یہ استدلال کہ نثر کے مقابلے میں نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار رہا ہے، قرین قیاس معلوم نہیں ہوتا۔ ارتقائے انسانی کے ابتدائی سفر میں تحقیق و تجسس، رنج و نشاط اور خوف و حیرت کے ہزاروں مراحل آئے ہوں گے جہاں انسان از خود رفتہ ہو کر شاعرانہ اسلوب و بیان میں اپنی ذات کے واسطے سے کائنات سے مخاطب ہو گیا ہوگا۔ لیکن نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار ہے کے مفروضے سے تو یہ غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے کہ جیسے انسان ابتدا میں ہر بات شاعرانہ انداز ہی سے کرتا ہوگا۔ اور نثر سے اس کا علاقہ اور تعلق بہت بعد کی چیز ہے۔ ـــے آگے لکھتے ہیں۔ "تمام زندگی اور نارمل حالات میں وہ بول چال کے سانچے ہی استعمال میں لاتا ہوگا۔ یہی طریقہ کار قدرتی بھی ہوگا اور مافی الضمیر کے اظہار کے لئے آسان بھی۔" ـــے

اس پوری گفتگو کا خلاصہ اطہر پرویز کے قلم سے ملاحظہ کریں۔ "انسان نے جب بولنا شروع کیا ہوگا اور اس کے لئے قدرتی طور پر الفاظ ڈھلنے لگے ہوں گے۔ اس وقت اس نے اپنے خیالات کا اظہار یقیناً نثر کی شکل میں کیا ہوگا۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ جب اسے اپنی ادبی تخلیق کا خیال آیا تو اس نے شعر میں اپنے خیالات، جذبات اور احساسات کو ادا کیا۔" ـــے

۲ء۲ عابد علی عابد نظم و نثر کے امتیازات پر روشنی ڈالتے ہوئے پیٹر کے حوالے سے کہتے ہیں" پیٹر خود اپنے مقالے میں کہ جن لوگوں نے نثر اور نظم میں خط امتیاز کھینچا ہے، انھوں نے نثر کے منصب کو محدود کر دیا ہے۔ نثر بھی رنگین، مرصع اور حسین ہو سکتی ہے۔" ـــے کالرج کا بھی یقین ہے، "نظم کے اجزا وہی ہوتے ہیں جو کسی نثر پارے کے ہوتے ہیں، لہٰذا نظم و نثر کا فرق یقیناً ان اجزا کے مختلف میل کی وجہ سے ہوگا اور اس وجہ سے کہ نظم اور نثر کا مدعا اور مقصود مختلف ہوتا ہے۔" ـــے

استاد بھائی شوق نیموی اور حسرت موہانی کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں۔ "دونوں حضرات کے نزدیک شعر میں نثر کی سی ترکیب الفاظ مستحسن ہے۔" ـــے آگے مزید رقمطراز ہیں" ظاہر ہے کہ اگر نثری ترتیب ہر جگہ اور ہر وقت اچھی ہوتی ہے تو شعر میں وزن اور بحر کی کیا ضرورت تھی۔" ـــے کالرج کا خیال محل بیان ہے۔ "دوسرے مقامات پر جو

دلائل میں دے چکا ہوں ان میں سے یہ نظریہ وضع کرتا ہوں کہ وزن ہی شعر کی مناسب ہیئت ہے اور وزن کے بغیر شعر عیب دار اور غیر تکمیلی رہ جاتا ہے۔ جب وزن کے تصور کو شعر کے ساتھ اکثر و بیشتر اور ایک مخصوص مناسبت کے ساتھ مربوط کیا گیا ہے تو جو کچھ بھی وزن کے ساتھ منسلک ہوگا وہ چاہے خود اصلاً شاعرانہ نہ ہو لیکن اس میں اور شعر میں کوئی خصوصیت مشترک ضرور ہو گی۔

— اردو نثر و نظم میں اس قدر اتفاق و اتحاد موجود ہے کہ یہ دریافت کرنا نہایت مشکل ہے کہ کہاں سے نثر شروع ہوتی ہے اور کہاں سے شعر؟ مثال کے طور پر یہی جملہ کہ "کہاں سے نثر شروع ہوتی ہے اور کہاں سے شعر تھوڑی تبدیلی سے وزن کے اصول تقطیع پر کھرا اترتا ہے۔ شمس الرحمان فاروقی اپنے بیان میں حق بجانب ہی فرماتے ہیں: "تقطیع ایک کارآمد اوزار ضرور ہے لیکن ہم کوئی دلیل ایسی نہیں لا سکتے جس کی رو سے یہ ثابت ہو سکے کہ چوں کہ 'عیادت کو آئے شفا ہو گئی' کا وزن فعولن فعولن فعولن فعل ہے اس لئے مصرعہ موزوں ہے۔ کیوں کہ اگر چہ مصرعے کا وزن فعولن فعولن فعولن فعل ثابت کیا جا سکتا ہے لیکن یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ خود یہ وزن یعنی فعولن فعولن فعولن فعل موزوں بھی ہے۔" — آگے مزید لکھتے ہیں: "ہر وہ شعری پیراگراف جو نثری نظم میں ہوتا ہے، موزوں ہے جس کے لئے آہنگ کی ایک واضح شکل ہو اور جسے یا تو اگلے پیراگراف میں دہرا گیا ہو یا کم سے کم اتنی واضح ہو کہ زیر مطالعہ شعری پیراگراف اگر کسی نثری عبارت کا حصہ بنا دیا جائے تو اس کی شخصیت یا انفرادی آہنگ آسانی سے ممتاز نظر آئے بنیادی بات یہ ہے کہ موزونیت شعر کی شرط ہے لہٰذا اگر کوئی عبارت ناموزوں ہے تو وہ شعر نہ ہوگی یعنی ناموزونی نفس شعر کو مجروح کرتی ہے اس لئے عیب ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ناموزونی شعر کا بدترین عیب ہے کیونکہ جہاں ناموزونی ہوگی وہاں شعر نہ ہوگا۔" — تو پھر وہاں نثر کا وجود ہی ممکن ہے۔ یہاں چند نتائج اخذ کئے جا سکتے۔

اردو ایک باوزن زبان ہے۔

شعر موزونیت کا نام ہے۔

موزونیت اگرچہ اصول تقطیع کے تابع ہے۔ لیکن اس کا ادراک صحیح مذاق شعری سے ہی ممکن ہے۔ کیوں کہ نثر کی عبارتیں بھی موزوں ہو سکتی ہیں۔ نظم میں نثر کی ترتیب مستحسن ہے بشرطیکہ نظم موزونیت سے اور اپنی انفرادی شعریت سے مزین بھی ہو۔

غالباً اسی نظم و نثر کی کشمکش کے سبب کلیم الدین احمد مرحوم مولانا حالی کے مسدس کے اس بند سے

کہیں وہ باپ دادا کا ہیں نام لیتے　　کہیں روشناسی سے ہیں کام لیتے
کہیں جھوٹے دعووں پہ ہیں دام لیتے　　یونہی ہیں وہ دیدیکے دم دام لیتے
بزرگوں کے ناداں ہیں جس نام پر وہ
اسے بیچتے ہیں تے ہیں در بدر وہ

کو لکھنے کے بعد ایک شدید قسم کا ریمارک دیتے ہیں، لکھتے ہیں :۔

" یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ یہ بہت کوئی اچھی نثر نہیں۔ یہاں نثر کی خوبیاں نہیں ایلیٹ کا کہنا کہ شعر میں کم سے کم اچھی نثر کی خوبیاں ہونی چاہئیں۔ لیکن یہ خوبیاں حالی میں کم ملتی ہیں۔ اگر ہم نثر میں وزن جوڑ دیں تو وہ شعر نہیں ہو جاتی اگر خیالات کو موزوں کرتے چلے جائیں تو نتیجہ شعر نہیں موزوں نثر البتہ ہو سکتا ہے۔ یہی حال مسدس حالی کے زیادہ سے زیادہ حصے کا ہے اگر کسی طویل نظم میں کچھ بند اس قسم کے ہوں تو چنداں مضائقہ نہیں لیکن حالی اس بے لطف طرز میں برابر لکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے طبیعت مکدّر ہو جاتی ہے اور خشک سامانی سے دل گھبراتا ہے۔ مسدس حالی ایک ریگستان ہے جس میں کبھی کبھی کوئی مختصر سی سبز و شاداب جگہ ملتی ہے جس سے لمحہ بھر کے لئے دماغی سکون و فرحت کا سامان ہو جاتا ہے۔ لیکن زیادہ تر تو پریشانی ہی پریشانی ہے۔" ؎

۱۵ ؎ پروفیسر کلیم الدین احمد کے بیان سے یہ اندازہ لگانا کہ شعر موزوں کی طرح "نثر موزوں" بھی ہوتی ہے، غلط نہیں ہے۔ لیکن جیسا کہ وہ آگے کہتے چلے گئے کہ طبیعت کا مکدّر ہونا، دل گھبرانا اور پریشانی ہی پریشانی تو بلا شبہہ یہ کسی غیر متوازن نثری اقتباس کے خصائص ہی ہو سکتے ہیں۔ لیکن بقول موصوف کے جیسا کہ انھوں نے ایلیٹ کے حوالے سے کہا ہے "شعر میں کم سے کم اچھی نثر کی خوبیاں ہونی چاہئیں" یہاں آکر پھر اسی بحث کی طرف رجوع کرنا پڑے گا جو نظم اور نثر کے امتیازات کا تفصیلی جائزہ لے۔

پروفیسر محمد حسن نے شعر کی تعریف وضع کرتے وقت، حسیات، تخیل، جذبہ، "تلازمۂ الفاظ" اور نثر کی تعریف کرتے وقت منطقی ربط اور فکر و استدلال کی بھی

اصطلاحوں سے بحث کرتے ہیں نیز غالب اور مومن کے اشعار جو سہل ممتنع کی نادر مثال ہیں پیش کر کے نثری ترتیب کو ہی اعلےٰ ترین شاعری کی شرط بتاتے ہیں مومن و غالب کے اشعار ملاحظہ کریں، جو پروفیسر موصوف کے مطابق کہ اس کی نثر نہیں ہو سکتی ہے

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے
کوئی امید بر نہیں آتی　　کوئی صورت نظر نہیں آتی
موت کا ایک دن معین ہے　　نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

دراصل نظم و نثر کا نشان امتیاز جو "موزونیت" سے عبارت ہے، آج اپنی موت مرتا نظر آتا ہے۔ یہ قضیہ "نثری نظم" کے باعث شروع ہوا جس کی پیدائش نے دنیائے ادب کی دو مخلوقات میں صلح و صفائی کرانے کی کوشش کی ہے۔ مغرب میں پروز پوئم اور اردو میں منثور کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہی نہیں بلکہ شیکسپیر کے ڈرامے اور ہمن ہیس کے پورے ناول ڈی مین (Demian) اور اردو میں سب رس، فسانہ عجائب یا نیرنگ خیال اور آب حیات نیاز کی گیتا نجلی، ناصر علی کی خیالات پریشاں اور جوش کی روح ادب کی منتخب تحریریں کیا ہیں، حتمی فیصلہ کرنا ابھی باقی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا شعری مواد Content tie Poe۔ اور شاعری (POETRY) میں حد فاصل قائم نہ ہونے کو ہی اس نوع کی غلط فہمیوں کی اصل وجہ قرار دیتے ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ شاعری میں شعری مواد بھی موجود ہو گویا وہ اقتباس جس میں شعری مواد نہ ادا ہو وہ نثر ہے۔ یہاں تک کہ وہ شاعری جو وزن و بحر سے مزین ہے لیکن بقول ڈاکٹر وزیر آغا "کچھ اور" سے عاری ہے تو وہ شعر نہ ہو کر نثر یا کچھ ہو سکتی ہے، شاعری نہیں۔ "کچھ اور" سے مراد ہے کہ شاعری کا اپنے ثقافتی تناظر سے ایک گہرا رشتہ ہوتا ہے اور چوں کہ زبان ثقافت کے مظاہر میں سے ایک ہے، اس لئے شاعری اپنی زبان اور ماحول کی صوتیات سے پوری طرح منسلک اور مربوط ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری "وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہے جو اس کی زبان

کے تار و پو میں رچے بسے ہی نہیں، اس کے ماحول اور سائیکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں۔ جب تک لفظوں کی کوئی ترتیب اس وزن کو نہ اپنائے، اس کے لئے شعری سطح پر متمکن ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ حیاتیاتی سطح پر یہ اس بات کے مماثل ہے کہ فرد ضرورت کے وقت صرف اپنے ہی بلڈ گروپ (BLOOD GROUP) کا خون استعمال کرے بصورت دیگر اس کا جائز ہونا ممکن نہ ہوگا۔" — پروفیسر عنوان چشتی، نثر اور نظم میں کسی حد تک اتحاد پیدا کرتے ہیں۔ لیکن نتیجہ اخذ کرتے وقت، نثری نظم کو نثر کی ہی قسم بتاتے ہیں، لکھتے ہیں "آہنگ کے نقطہ نظر سے "نثری نظم" نثر ہے۔ نظم نہیں ہے۔" — باوجود اس دو ٹوک انداز کے انھوں نے ایسی دنیا بھی تلاش کر لی ہے جہاں نثر و نظم کے آہنگ کی تخصیص معدوم ہو جاتی ہے، یہ دنیا بقول ان کے نثری نظم یا شعری نثر کی ہے — جب کہ ڈاکٹر ابن فرید — نثری نظم کی اصطلاح ہی پر شک کرتے ہیں اور مجبوراً کتا بھیڑیا سے اسپیشن کی تخلیق کی مثال دے کر اطمینان کر لیتے ہیں، شاید ان کی نظر سے شریف ارشد کی تحریر نہیں گزری۔ شریف ارشد کا خیال محل بیان ہے لکھتے ہیں میرا خیال ہے کی نثری نظم کی اصطلاح کا قضیہ پہلے حل کر لیا جائے۔ اصطلاح کی صحت اور عدم صحت کا فیصلہ وقت پر چھوڑنا مناسب نہیں۔ اصطلاح کا قضیہ حل کئے بغیر اس شعری تجربے کی قدر و قیمت کا تعین نہ ہو سکے گا۔ نثری نظم کی ترکیب کو غیر فطری، نارو ا اور لغو سمجھنے والوں سے میری گذارش ہے کہ وہ جدید بد عہد کی مندرجہ ذیل اصطلاحوں اور اظہار سے کیا خوش نہیں ہیں۔

PHYSICAL CHEMISTRY, CHEMICAL PHYSICS, BIO-CHEMISTRY, MEDICAL-BIO-CHEMICAL-ENGINEERING, POLITICAL HISTORY, POLITICAL ECONOMY, CRIMINAL-JUSTICE

وغیرہ۔ آگے لکھتے ہیں " اکہرے علوم، اکہری زندگی کے اکہرے مسائل کے کام آسکتے تھے، لیکن اب زندگی کئی ایک دھاگوں کی بٹی ہوئی (TWISTED) باریک ڈوری ہے۔ زندگی کے مسائل در تہہ باریک، پیچیدہ ترین اور پر اسرار ہیں..... بات دراصل یہ ہے کہ اب زندگی وہاں نہیں ہے، جہاں ارسطو کھڑے تھے" — مزید! آگے شریف ارشد نے

نثر یا تلخیص یا تلخ شہرنیت کی اصطلاح نیم کے پھل کے توسط سے اختراع کرکے نثری نظم کے آہنگ کو ذائقہ ناچشیدہ قرار دیا ہے۔ آہنگ کے ضمن میں پروفیسر خلیل الرحمان اعظمی ا صل میں اس (نثری نظم) کے آہنگ کا تعلق لہجہ سے ہوگا، یعنی الفاظ کو کس طرح استعمال کیا گیا ہے، اس کے پیچھے جو خیال یا تصور ہے یا جو احساس ہے اس احساس کی ادائیگی جس لہجہ میں ہوگی، وہی اس کا آہنگ ہوگا۔ باقر مہدی نے نثری نظموں کے آہنگ سے متعلق وضاحت سے لکھا ہے۔ انھوں نے بتایا کہ "نثری نظموں کا آہنگ موسیقی کی بیٹ Beat ہے۔ تنفس کا زیر و بم، دھڑکن کی خاموشی سی آواز اور نقارے کی رک رک کر تیز تھاپ۔ سارا جادو تو الفاظ کے نئے انداز سے ترتیب دینے میں ہے تاکہ کوئی پیکر تراشا جاسکے یا کوئی منظر ایک جھلک دکھا سکے یا کوئی مجرد خیال منجمد ہوسکے، کاغذ پر لفظوں کی صورت میں۔ آہنگ کے ضمن میں ڈاکٹر حامدی کاشمیری کا خیال بھی دلچسپی سے خالی نہیں، لکھتے ہیں "ایک قادر الکلام شاعر تجربے کو لسانی تجسیم کے عمل سے گزارتے ہوئے لفظ کو پیکر کی منضبط تخلیقی ترتیب سے ایک حقیقی آہنگ کو جنم دیتا ہے۔ آپ کو علم ہے کہ شعر میں ناگزیر الفاظ کا استعمال نہ صرف غیر ضروری عناصر کی بیخ کنی کرتا ہے بلکہ ہیئت کی ایسی خلاقانہ تشکیل بھی کرتا ہے جو لازماً ایک شنیدہ اور سحر آگیں آہنگ کو خلق کرتا ہے۔" اسی مضمون میں ڈاکٹر صاحب نے مزید لکھا ہے۔

"روزمرہ گفتگو میں بھی جملوں کی ادائیگی آہنگ کا زیر و بم رکھتی ہے، شعر تو خیر آہنگ سے متصف ہوتا ہی ہے، نثر بھی اس سے عاری نہیں۔" بلراج کومل نے نظم اور نثر کی ٹوٹتی حد بندیوں پر جدید ترین فیکشن کے تناظر میں یہ تبصرہ کیا ہے کہ "سریندر پرکاش کے افسانے بجوکا اور بازگوئی، خالدہ اصغر کے افسانے سواری اور شہر پناہ، رشیدا مجد کا افسانہ "گملے میں کھلا ہوا شہر" احمد ہمیش کا افسانہ 'کہانی مجھے لکھتی ہے' اور قرۃ العین کا افسانہ سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" شعری رویے کی کامیاب فنکارانہ استعمال کی مثالیں ہیں۔ یہ سلسلہ نئے افسانہ نگاروں تک جاری ہے۔ غرضکہ اس طویل بحث سے چند نتائج بآسانی نکالے جاسکتے ہیں۔

۱۔ اردو زبان ایک شاعرانہ زبان ہے۔

۲۔ نثر اور نظم دونوں ہی ایک نوع کے آہنگ سے مملو و مزین ہوتی ہے۔

۳۔ نثر اور نظم کی امتیازی تعریف ان کے آہنگ کے مواد CONTENT OF RHYTHM سے ہی ممکن ہے۔

۴۔ نظم کا آہنگ شدید نوعیت کے جذبہ کے زیر اثر ہوتا ہے اور نثر کا آہنگ جذبہ و احساس سے متصف ہوتے ہوئے بھی منطق و عقل کے زیر اثر ہوتا ہے۔

۵۔ نظم اور نثر کا نشان امتیاز دراصل دل اور دماغ کی تمثیل سے ممکن ہے۔ نظم کا رجحان دل اور نثر کا رجحان دماغ کی طرف مائل ہے جبکہ دونوں ہی دل و دماغ کی مکمل شرکت سے پاتے ہیں۔ غرض کہ نظم کا بغیر جذبہ دھڑکن یا احساس کے کوئی امکان نہیں۔ جب کہ نثر بغیر شعور یا عقل یا منطق کے ممکن نہیں لیکن اس رو سے یہ نتیجہ نکالنا قطعی غلط ہوگا کہ نثر جذبہ و احساس سے عاری ہوتی ہے بلکہ جدید نثری تجربے احساس و جذبہ کی کشتی پر سوار ہو کر ہی آگے کی طرف رواں دواں ہے۔

ان نتائج کی توثیق پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کے ان کلمات سے ہوتی ہے ملاحظہ کیجئے۔

"اگر کوئی کلام موزوں ہو مگر
بے اثر ہو تو وہ عروض
کے اعتبار سے شعر ہوگا
مگر منطق اسے شعر نہیں کہے گی
اسی طرح کسی کلام میں اثر
ہو مگر وہ موزوں نہ ہو تو
منطق کی رو سے وہ شعر ہوگا
مگر عروض اسے شعر نہ سمجھے گا"
پھر نثر کی تعریف کیا ہوتی ـــــــ
الفاظ کی ایسی پر اثر ترتیب جس پر
عروضی راضی نہ ہوں، نثر ہے۔

کیا نثر الفاظ کی ترتیب ہے؟ بقول کالرج "الفاظ کی مناسب
۲۲۴ ترین ترتیب کا نام نثر ہے" ہمارے ناقد سے پھیکی بات ہے۔

کیونکہ یہ بات ادھوری رہ جاتی کہ "مناسب ترین سے" معانی و مطالب سے مزین ہونا مراد لیا جائے تو کسی قدر کام نکل سکتا ہے گو یا نثر کی ترتیب لفظا اور معانی سے کیا تعلق ہے۔ اگر لفظ کو وجود اور معنیٰ کو جوہر تسلیم کر لیا ہے تو اہمیت کس کی مسلم ہے۔ ہو سکتا ہے کہ لفظ ہی جوہر بھی ہو اور وجود بھی۔ اور نثر کی جوہری اساس بھی۔ اور اس کی متضاد بھی ہو سکتا ہے۔

نثر کی اساس کیا ہے۔ یا ادب و سخن کی اساس لفظ پر مبنی ہے
۲۲۴ الف یا معنیٰ پر ہمیشہ سے غور و فکر کا ایک مسلسل سرچشمہ سے۔ مشرقی تنقید کے معماروں نے تخلیقی عمل کی تکمیل میں لفظ کو اہم قرار دیا ہے۔ ابن خلدون سے لے کر عبدالرحمٰن بجنوری تک، عرب سے ہندوستان تک لفظی اساس کو ہی مقدم تصور کرتے ہیں۔ چند اہم قول ملاحظ کریں۔

۱۔ "انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں محض الفاظ میں ہے۔ معانی میں ہرگز نہیں" ابن خلدون

۲۔ "طرز بیان (ادائیگی الفاظ و بیان) شاعری کا اصل جزو ہے" قدامہ ابن جعفر

۳۔ "حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا دار و مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے" شبلی نعمانی

۴۔ "میں صحت زبان، حسن بیان، صفائی ترکیب، خوبی ادا کو اختراع معانی سے مقدم سمجھتا ہوں" عبدالرحمٰن بجنوری

ابن رشیق نے باب اللفظ والمعنیٰ میں لکھا ہے "جو الفاظ کو معانی پر ترجیح دیتے ہیں وہ کئی گروہوں میں منقسم ہوتے ہیں۔ ایک جماعت عرب جاہلیت کے انداز پر شکوہ الفاظ کی طرف بلا تکلف مائل ہے" .... پھر کہتا

ہے کہ اس قسم کے شکوہ الفاظ کا فخر اور مدح سلاطین میں مضائقہ نہیں۔ اس گروہ کی دوسری جماعت کو وہ اصحاب قعقعہ (پھوکنے والا) کہتا ہے اور ان کی شوکت الفاظ کو لایعنی قرار دیتا ہے۔ مثال میں ابن ہانی کے دو شعر لکھتے ہیں جو اندلس کا مشہور طباع شاعر ہے اور متنبی کا ہم پلہ سمجھا جاتا ہے۔ مگر کبھی کبھی شکوہ الفاظ پر آ کر اثر خالی کرنے لگتا ہے .... دوسرا گروہ بقول رشیق کے وہ ہے جو معانی کو الفاظ پر ترجیح دیتا ہے اس زمرے میں متنبی اور ابن الرومی کا نام لیا گیا ہے۔

لوکس نے (STYLE P.60) متنبی کے متعلق یہ مشہور حکایت قلم بند کی ہے کہ وہ ایران سے واپس وطن آ رہا تھا کہ کوفے کے قریب بنو اسد نے اس پر حملہ کیا۔ وہ پست ہمت ہو کر راہ فرار اختیار کرنے کو تھا کہ اس کے غلام نے کہا "کیا یہ کہا جائے گا کہ تم نے جنگ سے منہ موڑا؟ تم اشعار میں یہ کہہ چکے ہو،

"گھوڑوں کے خیل مجھے جانتے ہیں اور صحرا کی تنہائی اور رات کا وقت مجھے پہچانتے ہیں، کاغذ اور قلم سے میرا تعلق ایسا ہی ہے جیسا شمشیر و سناں سے ہے۔" یہ سن کر اس نے باگ موڑی اور داد شجاعت دے کر مقتول ہوا۔ یوں شخصیت اور اسلوب ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

ابن رشیق ترجیح الفاظ و معنی کے باب میں مذکورہ بالا اختلاف رائے بیان کرنے کے بعد لکھتا ہے کہ اکثر کی رائے یہ ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعت الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے۔ دلیل یہ ہے کہ معانی کے لحاظ سے عالم و عامی سب برابر ہیں۔ خیال سب کے پاس موجود ہے۔ جو چیز ان کو شعریت کا جامہ پہناتی ہے۔ وہ الفاظ کی جودت بیان کی سلاست، متانت ترکیب و تالیف کی خوبی ہے اور تمام باتیں تعلق رکھتی ہیں الفاظ اور صناعت الفاظ سے۔

۲۲۰۲ ب مولانا عبدالرحمن صاحب لکھتے ہیں: "اس دلیل کا ماحصل یہی ہے کہ شاعری میں معانی پر الفاظ کو ترجیح حاصل ہے۔ میں کہتا ہوں

کہ جب معانی عام ہیں یا خیال موجود ہے تو شاعری غیر از صناعت لفظی نہیں۔ بےشک یہ مسلّم ہے کہ مقصود کلام ہونے کے لحاظ معانی مقدم ہوتے ہیں لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے سے ادا کرتا ہے، اس میں کسی کی خصوصیت نہیں۔ مگر شاعر ان کے طریقۂ کمال کو صناعت کے درجے تک پہونچاتا ہے اور جیسا کہ صنعت تمام تر لفظی ہے تو شاعری میں الفاظ کو معانی پر ترجیح ہونی چاہیئے۔"

علاوہ ازیں ان اقوال کے ساتھ سنسکرت اور فارسی کے نقادوں کے مقولات لفظی اساس کی مدافعت میں پیش کئے جانے والی مثالوں کو مرقوم کیا جائے تو صرف ان بیانات پر مشتمل اوراق کا وزن معانی کے مدافعت کے مباحثے پر مشتمل اوراق کے وزن سے کئی گنا زیادہ ہو جائے گا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ صرف مشرقی ادب ہی نہیں بلکہ مغربی اور یورپی ادب کو بھی لفظی اساس پر اطمینان اور بھروسہ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عالمی ادب کا ہر کلاسیکی فنکار یا نقاد لفظی اساس یقین کرتا ہے اور اس کو معانی کے مقابلے ترجیح دیتا ہے۔ عالمی ادب کے جس فنکار یا نقاد پر کلاسیکیت کا کوئی ایک نقش بھی مرتسم ہوگا، دیکھنے میں یہ بات آئے گی اسکا رجحان "لفظ" کی طرف بڑھا ہوا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ امر موضوع سخن نہیں۔ یہاں صرف اس نکتہ کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ یہ کلاسیکیت پسند فنکار لفظ کی افضلیت کو تسلیم کرتے ہوئے عقل و منطق اور تصور و خیال کے بے شمار جہاں معانی کی تخلیق میں منہمک ہیں اور دور جدید کے ہر قدم سے آگے ہیں ایسا کیوں ہے؟ یہ امر بھی موضوع سخن نہیں۔ یہاں تو بحث فقط اتنی کلاسیکیت پسند فنکار "لفظ" کو ادب و سخن کی اساسی بنیاد قرار دیتے ہیں اور لفظ کی اولیت ثابت کرتے ہوئے اس کو خیال پر ترجیح دیتے ہیں اور دلیل میں پیالہ و پانی، بڑھئی اور لکڑی اور جسم اور روح وغیرہ کی مثالیں پیش کرتے ہیں واقعی دلائل دلچسپ ہیں۔ ابن خلدون

نے لفظ۔معنی کو پیالہ اور پانی سے مشابہت دی اور کہا کہ پانی تو پانی ہے برتنوں کی تبدیلی سے پانی کی ہیئت اور خصوصیت میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ البتہ پیالہ کی ہیئت اور خصوصیت کی تبدیلی سے پانی کی قدر و منزلت میں کمی و بیشی ضرور ہو جاتی ہے۔ بات واضح ہے کہ صاف و شفاف آب کا ایک حصہ زرنگار پیالہ میں رکھا ہے اور اسی کا دوسرا کچھ حصہ ایک فقیر کے کاسہ میں۔ پانی کی ایک ذات اور صفات ہوتے ہوئے بھی زرنگار پیالے کے پانی کو ممتاز بنا کر اس کا انتخاب کیوں کیا جائے گا واقعہ یہ ہے کہ مزین لباس میں موجود ہی کا مزین تصور کر لینا ایک فطری عمل ہے۔ اسی فطری جبلت نے کلاسیکی فنکاروں کو "صحت لفظ" کی طرف مائل کیا۔ ایک دوسری مثال میں لفظ و معنی کے رشتے کو جسم و روح سے مشتق کیا گیا اور بتایا گیا کہ سرے سے جسم کا وجود ہی نہ ہوتا تو روح کس میں سرایت کرتی لہٰذا جسم پہلے ہے بعد میں روح۔ مزید دلائل پیش کرتے ہوئے لفظ کی جانب سے اس کے وکیلوں نے کہا کہ خیال تو سب کے پاس ہوتے ہیں۔ آرٹسٹ کا کمال یہ ہے کہ وہ انھیں زرق برق لفظی لباس سے آراستہ کر دیتا ہے۔ اسی کام کو ان پڑھ آدمی انجام نہیں دے سکتا کیوں کہ اس کے پاس ذخیرۂ الفاظ نہیں۔ وہ اس میدان کا گونگا ہے۔ فنکار اسی بڑھئی کی طرح ہے جسے یہ فکر نہیں کہ لکڑی یعنی خیال کیسا ہے بلکہ وہ ایک باکمال صناع ہے جو اپنے ساز و سامان اور آلہ کار (یعنی لفظوں) سے خراب سے خراب لکڑی (یعنی خیال) کو بھی کہاں سے کہاں پہونچا دیتا ہے۔ اور اس پر فن کی مہر ثبت کر کے اسے زندہ جاوید بنا دیتا ہے۔ اس مختصر سی گفتگو سے یہ نتیجہ نکلا کہ لفظ معنی پر مقدم اور افضل ہے۔ الفاظ و معنی کے رشتوں پر عابد علی عابد نے غائر نظر ڈالی ہے۔ لفظ و معنی کے سلسلے میں لفظ کو جو ترجیح دی گئی، بقول ان کے اس کے دلائل اصلاً دو ہیں۔

۱۔ خیال عام ہوتے ہیں، عامی سے بھی اور عالم سے بھی۔

۲۔ شعروادب کی تنقید ہمیشہ الفاظ سے متعلق ہوتی ہے اور الفاظ بحیثیت الفاظ شیریں خوشگوار، سبک اور ناخوشگوار ہوتے ہیں۔ آگے چل کر موصوف اس ضمن میں دو نتائج اخذ کرتے ہیں۔ اول تو یہ بات ہی سرے سے غلط ہے کہ خیال عام ہے یعنی عالم وعامی دونوں کسی موضوع پر ایک ہی خیال تک پہونچ سکتے ہیں. ظاہر ہے کہ پڑھا لکھا آدمی عامی سے کہیں زیادہ عروج فکر تک پہونچنے پر قادر ہوتا ہے بے علم آدمی کے ذہن پر اس خیال کی پرچھائیں بھی نہیں پڑ سکتی. جو پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں آتا ہے۔

یہ بات کہ الفاظ' الفاظ کی حیثیت سے خوشگوار، خوشنما، سبک، شیریں یا ناخوشگوار اور مکروہ ہوتے ہیں ایسا دعویٰ ہے جس کی تردید روزانہ ہم اچھی نثر اور شعر پڑھتے ہوئے ذہناً کرتے رہتے ہیں...... بیچارے الفاظ تو محض اصوات بامعنی ہیں اور بغیر ایک خاص ترکیب کے ان میں کوئی صوتی توافق پیدا نہیں ہوتا۔"

ان دلائل کے باوجود بلا تکلف کہا جاسکتا ہے کہ یقیناً لفظ کے وکیل نقادوں کا گروہ معنی پر حجت کرنے والوں سے کہیں زیادہ مضبوط ہے لیکن مضبوطی صرف ان معنوں میں ہے کہ وہ تعداد میں زیادہ ہیں معنی پر اصرار کرنے والے اپنی کم تعداد کے سبب غلط اور بے بنیاد نہیں ہیں انکے دلائل غیر متبدل ہیں، مثالیں حیران کن ہیں اور بحث بھی دلچسپ ہے' فنون لطیفہ جس میں سخن وادب کا سب سے ممتاز مقام ہے۔ صرف قوت متخیلہ کی مرہون منت ہے۔ بے شک خیال عام وخاص سب کے پاس ہوتے ہیں لیکن ادیب وفنکار ایک عام آدمی کے مقابلے میں اس لئے بھی قابل احترام ہے

کہ اس کے پاس جذبۂ دل ہے، جوشِ نظر ہے، احساسِ جمال ہے، قوتِ وجدان ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ " اجزائے کائنات کو ترتیب دینے والی وہ سحر آفریں قوت بھی ہے جس کا یہ کرشمہ ہے کہ وہ متضاد اور غیر متوازن چیزوں میں توازن اور آہنگ پیدا کرتی ہے اسی کے فیض سے پرانی اور زنگ آلود چیزوں میں نیا پن اور شگفتگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور جذبات میں معمولی سے زیادہ خروش کے ساتھ زیادہ امن و سکون بھی نظر آتا ہے۔ تیز اور زندہ فہم اور گہرے پر جوش جذبات اور امنگوں پر مستحکم اختیار بھی اس کی ودیعت ہے یہی مترنم سرور کا احساس ہے یہی طاقت کثرت کو وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ یہی متعدد چیزوں کو ایک زبردست زنجیرِ تخیل یا جذبے کے زیرِ اثر کرتی ہے اور اس میں حرکت و حرارت پیدا کرتی ہے۔" (ماخوذ از اردو تنقید پر ایک نظر)

بلاشبہ فنکار اس لئے بھی عظیم ہے کہ اس کے پاس دوسروں کے مقابلے میں الفاظ کا ذخیرہ زیادہ ہے لیکن اس سے بھی زیادہ اس لئے بھی عظیم ہے کہ اس کے پاس معانی والفاظ کا وہ ذخیرہ ہے کہ اگر الفاظ متروک ہونے لگے یا اپنا وجود کھوتے رہیں اور اجتہاد و تجربہ کے طوفانوں کی نذر ہوتے رہیں تو بھی اس کے معنی نہ مریں، نہ اپنا وجود کھوئیں اور نہ ہی کسی طوفان سے رعب کھائیں۔ سخن و ادب کو تنقیدِ حیات اور انکشافِ حیات بتانے والا گروہ لفظیات کے چکر میں زیادہ نہیں پڑتا۔ اس کے جادو سے مرعوب نہیں ہوتا بلکہ موہوم اور بے روح لفظوں کو اس ادبی کوڑے میں ڈال دیتا ہے جس میں پہلے سے چند مردہ الفاظ پڑے ہوتے ہیں۔ مردہ جسم کی جائے پناہ قبر ہے نہ کہ مکانات اور دیوان خانے گویا منجمد، غیر متحرک اور مردہ الفاظ نہ فن کو جلا بخش سکتے ہیں اور نہ ہی فنکار کو حیاتِ دوام سے ہمکنار کر سکتے ہیں۔ حاصل گفتگو یہ ہے کہ معانی و خیال و جذبہ کو زبان و بیان پر تقدم حاصل ہے۔

تخلیقی نثر کی بنیادی اساس کے سلسلے کی تیسری بحث بھی بہت قدیم ہے

اور کافی دلچسپ ہے۔ اس مباحثہ کا خلاصہ یہ ہے کہ نہ تو لفظ اہم ہے اور نہ ہی معنی، نہ تو جسم کی کوئی وقعت ہے اور نہ ہی روح کی، اور نہ ہی جام میں کچھ رکھا ہے اور نہ ہی شراب میں کچھ نشہ ہے۔ ؎

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
دردِ یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں   غالبؔ

اس بحث کا ایک سرا افلاطون سے ملتا ہے اور دوسرا شنکراچاریہ سے اس بحث کے دلائل بھی مذکورہ بالا دلائل سے کسی طرح بھی کم اہمیت کے حامل نہیں۔ بات یہاں سے شروع ہوتی ہے کہ ماسوا خدا فریب نظر ہے۔ ہستی عنقا ہے۔ وجود تو صرف ذات واحد کا ہے۔ بقیہ لغو اور بے معنی ہیں۔ آسمان اور زمین ہی کیا تمام مخلوقات جسمیں انسانی اجسام بھی شامل ہیں، بے کار اور بے جان ہیں، نہ ان میں کچھ حسن ہے اور نہ ہی کچھ معنویت۔ لوگ جس شئے کو جسم و جان سے عبارت کرتے ہیں، واقعی وہ جسم و جان نہیں؛ وجود اور روح تو حسن ازل کو زیب دیتا ہے۔ حسن ازل وہی ذات ہے جو موجود بالذات ہے، قائم بالذات ہے، ازلی، ابدی اور قدیم ہے برعکس اس کے انسان کا وجود حادث ہے۔ سفر اس کا مقدر ہے، ارتقا اس کی فطرت ہے، موت انجام کار ہے، نفس امارہ اس کی جبلت ہے، بشریت اس کی صفت ہے، اس کا وجود فانی ہے، فانی وجود کی زندگی بھی فانی ہے، لہٰذا لفظ معنی اور جسم و جان کی اہمیت کیا؟ صفحۂ قرطاس پر لکھے ہوئے الفاظ لوحِ محفوظ پر کندہ الفاظ کے مصداق کھوٹے ہی ہو سکتے ہیں۔ اصل تو اصل ہی ہے، مجاز، مجاز ہی ہے۔ حقیقت سے اس کا کیا رشتہ؟ نہایت مختصر ہے اس مباحثہ کے پس منظر کے باوجود بھی اگر کسی فنکار کو تخلیقی فن کی منزلوں سے گزرنے پر اصرار ہے تو اول یہ کہ وہ اپنی ذات کو ہی فریب دے رہا ہے کیوں کہ اس کی ذات ہی موہوم ہے۔ پھر بھی کائنات کے خیالی اور فریب نظر نظاروں سے متاثر ہو کر اگر اس نے تخلیق کو کسی طرح مکمل کر بھی لیا تو نتیجہ یہ نکلا کہ ایک پیکر وہم نے دوسرے پیکر وہم کو دیکھ کر اپنے وہمی دماغ کے ذریعہ اس کی

موہوم لفظی نقل اتار دی اور اپنا نام احمقوں کی فہرست میں درج کروالیا۔ امر واقعہ ہے کہ جب انسانی وجود ہی سرے سے غائب ہے تو لفظ۔ معنی کا کیا حقیقت؟ دراصل فن کی تخلیق کا یہ افلاطونی فلسفہ ہے جس کے مطابق تخلیقی عمل حرکت غفلت کا ایک نتیجہ ہے۔ جسم و جان عدم ہے، لفظ و معنی میں ہرگز تفاوت نہیں ہے اور دونوں پر کسی قسم کی گفتگو کرنا ہی یک قلم ہرزہ سرائی کا مصداق ہے۔

اس ضمن کی چوتھی بحث کا آغاز اس طرح ہو سکتا ہے کہ دراصل نہ صرف اکیلا لفظ اہم ہے اور نہ ہی معنی، نہ لفظ پہلے ہے اور نہ ہی معنی، کوئی کسی پر ذرہ برابر بھی تقدم نہیں رکھتا۔ اگر جسم فانی ہے تو روح بھی فانی ہے اور اگر روح لازوال ہے تو جسم بھی لازوال ہے۔ نظریہ بالکل درست کہ لفظ اگر پیالہ اور پانی خیال تو پیالے کی غایت و ماہیت تبدیل ہونے سے بھی پانی کی ماہیت میں کوئی تغیر پیدا نہیں ہوتا حالاں کہ پانی کی قدر و منزلت میں ضرور اضافہ ہو جاتا ہے۔ اور اسی نکتے کو اگر یوں بیان کیا جائے کہ ایک زرنگار مرصع اور منقش پیالے میں مکدہات اغذیہ جمع کر دیا جائے تو ماہیت کی بغیر کسی تبدیلی کے زرنگار پیالہ کسی گداگر کے کشکول سے بھی کمتر ہو جائے گا۔

۲۱۲ ج

بعینہٖ اس امر کا شمس العلماء عبدالرحمٰن نے بھی بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:" رنگارنگ گلاسوں میں ایک ہی پانی پیتے پیتے آخر پینے والا گھبرا جائے گا۔ گلاسوں اور پینے والوں دونوں سے نفرت ہو جائے گی۔ گلاس ایک ہو، ہوا کرے۔ مشروب گوناگوں ہونا چاہیے۔ کبھی چشمہ کا پانی ہونا چاہیے۔ کبھی کنویں کا، کبھی شیریں ہو، کبھی شور، کبھی شربت ہو، کبھی شراب، تاکہ پینے والا ہر بار نیا مزہ پائے اور طبیعت لطف اٹھائے۔" لیکن آگے لکھتے ہیں" بات مزے کی ہے اور تمثیل بھی خوشنما مگر سراسر مغالطہ ہے۔ شربت ہو یا شراب، دارو ہو یا آب حیات ایک میلے کچیلے

ٹھیکرے میں جسے دیکھ کر گھن آتی ہو۔ کوئی بھر کر کسی پاکیزہ مزاج کو دینے لگے، تو بار بار کا ذکر کیا ہے، وہ پہلی دفعہ دیکھے گا اور منہ پھیر لے گا۔" مسئلہ صرف معنی کا ہی نہیں بلکہ لفظ کا بھی ہے۔ جب الفاظ اپنا معنی کھو دیتے ہیں تو کاسۂ فقیر سے بھی بدتر ہو جاتے ہیں، اگر کسی کاسہ میں چند اشرفیاں پڑی ہوں، تو اس سے نہ کاسہ کی عظمت میں اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہی اشرفیوں کو اپنا اصلی مقام ملتا ہے۔ کسی بھی شعبدے گری سے کسی کی حقیقت نہیں بدلی جا سکتی۔ یقیناً لفظ جسم ہے اور معنی روح ہے لیکن افضلیت یا تقدم نہ تو صرف جسم کو ہے اور نہ ہی روح کو ایک تمثیلی انداز اور تلمیح کے ذریعہ اس امر تک رسائی ممکن ہے۔ یاد کیجئے اس دن کو جب آدم آب و گل کے درمیان تھے۔ پھر پتلا بنا۔ ابلیس بے چین ہوا۔ ابھی لفظ "اشکبار" کا مطلق وجود نہ تھا۔ پھر رب العزت نے اپنے حکم سے اس پتلے کو زندہ کر دیا۔ ذرا ایک عجیب روحِ سوز زندہ اس میں سرایت کر گئی۔ معبود آدم نے فرشتوں کو سجدۂ آدم کا حکم دیا، ابلیس بپھر گیا، اور انکار ذات آدم کر بیٹھا، اور معتوب ہوا۔ خدا جانتا تھا کہ آدم صرف مٹی کے پتلے کا نام نہیں اور نہ ہی اس پیکر کا جو محض روح سے اٹھ کھڑا ہوا ہے بلکہ وہ خدا کے بعد ایسی مکمل اور اکمل ذات ہے جو حسن، خیر، مساوات، عدل، توازن اور سب سے بڑھ کر قانون زندگی کا سب سے بڑا مجدد، مجتہد اور داعی ہے۔ گویا انسان مجموعہ جمال و جلال ہے۔ بس یہیں پہونچ کر لفظ و معنی دونوں کی تکمیل ہوتی ہے۔ ناممکن ہے کہ حسین جسم میں نا روح میں جاگزیں نہ ہو۔ حسین روح حسین جسم میں متمکن نہ ہو۔ اور یہ بھی ناممکن ہے کہ حسین روح بدنما جسم میں موجود ہو یا بدنما روح حسین جسم میں بسیرا لیتی ہو۔ آدمؑ سے یوسفؑ تک اور یوسفؑ سے احمدؐ تک ہم نے جتنے انسان دیکھے سب حسین تھے۔

اس تمثیلی مباحثے کے تناظر میں اگر صرف تین لفظوں، اِلٰہ، انسان ابلیس کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت بآسانی منکشف ہو سکتی ہے۔

ادب و فن میں ہر لفظ اپنی پوری ذات کے ساتھ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر ذات پر الٰہ کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ لفظ الٰہ اس لئے ہر لحاظ سے اکمل و مکمل ہے کہ وہ مخصوص معنویت کا حامل ہے۔ یہ بغیر حاکمیت، ربوبیت، الوہیت اور معبودیت کے تصور کے اپنا وجود سرے سے کھو دیتا ہے۔ یہی حال انسان کا ہے۔ لفظ "انسان" کا اطلاق کسی خاص چمڑے کے کھول سے بنے گوشت و پوست کے پیکر پر نہیں ہوتا اور نہ سماجی جانور اور رونے والے حیوان کا نام انسان ہے۔ بلکہ انسان وہ ہے جو قانون زندگی کا محافظ ہے۔ اسی طرح ابلیس عنقا ہے اگر اس سے فتنہ و فساد کی شر انگیزیاں چھین لی جائیں۔ گویا لفظ و معنی لازم و ملزوم ہیں اور دونوں ایک خاص تنظیم، توازن اور آہنگ کے امتزاج سے ایک مربوط اور مسلسل شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں جس طرح انسان پر ظاہر و باطن کا اطلاق ہوتا ہے اسی طرح سے لفظ بھی دو حصوں سے تشکیل پاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جس طرح انسان زمین کا خلیفہ و حاکم بننے کے بعد اپنی شخصیت کو مکمل کرتا ہے اسی طرح لفظ بھی اپنے صحیح مقام کو پا کر اپنی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے۔ چنانچہ الفاظ جب تک اپنی شخصیت کو مکمل نہ کر لیں۔ اعلیٰ فن کا وجود ہو ہی نہیں سکتا۔ "لفظ کی شخصیت" کا نظریہ اردو میں کوئی نیا نظریہ نہیں بلکہ اس کے محسنوں اور معماروں کے دماغوں کی صرف ایک صدائے بازگشت ہے، بابائے اردو فرماتے ہیں۔

"الفاظ بھی ایک طرح انسان کی طرح جاندار ہیں۔ وہ بھی انسان کی طرح پیدا ہوتے، مرتے، بڑھتے اور گھٹتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے ساتھ ایک تاریخ رکھتا ہے جو خود اس کی ذات میں پنہاں ہے۔ وہ گذشتہ زمانے کی تہذیب اور معاشرت کی یادگار ہے، وہ قومی ترقی کے ساتھ ترقی کرتا اور قومی تنزلی کے ساتھ تنزل کرتا ہے۔ یہ بھی انقلاب زمانہ سے انسان کی طرح کبھی ادنیٰ سے اعلیٰ اور اعلیٰ سے ادنیٰ، شریف سے ذلیل اور رذیل سے شریف ہو جاتا ہے لیکن ہر لفظ زبان میں ایک منصب رکھتا ہے اور اس کے صحیح استعمال پر وہی قادر

ہو سکتا ہے جو اس کی سیرت سے آگاہ ہے، یہ انشا پردازی کا بڑا گر ہے۔"

یہاں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر فنکار کی شخصیت اکمل اور مکمل ہے تو بلاشبہ اس سے جس لفظ کا بھی صدور ہوگا وہ ہر لحاظ سے اکمل و مکمل ہوگا۔ اگر لفظ کمزور لاغر یا غیر ذی روح ہے تو اس میں لفظ شخصیت کی کوئی غلطی نہیں بلکہ یہ فنکار کی ناپختہ شخصیت کی دلیل ہے کہ وہ متوازن، متناسب اور مرتب لفظ کا انتخاب کرنے میں ناکام رہا۔ وجہی ہوں یا غالب، محمد حسین آزاد ہوں یا قرۃ العین حیدر بغیر تفریق و امتیاز کے جہاں بھی لفظ کی شخصیت مجروح ہوئی ہے وہاں لفظ کی شخصیت پر انگشت نمائی کرنا مناسب نہیں بلکہ دل کھول کے فنکار کی شخصیت پر تنقید کرنا مناسب ہے اور دلیل یہ کہ یہاں اس لفظ کا استعمال قطعی غیر مناسب اس لئے ہے کہ اس کا ظاہر پامال ہو رہا ہے اور اس کا باطن تباہ ہو رہا ہے۔" لفظ کی شخصیت کا نظریہ فن و ادب کی بنیادی اساس ہے" کوئی نئی بات نہیں؛ بابائے اردو کے علاوہ شمس العلماء مولوی عبدالرحمٰن نے بھی اس جانب اشارہ کرتے ہوئے نہایت پتے کے نکتے نکالے ہیں اور لفظ اور معنی کے مابین بین راستہ نکالا ہے۔ وہ لکھتے ہیں " عاشقان معنی، حسن الفاظ کی طرف نگاہ اٹھا کر نہیں دیکھتے اور حسن الفاظ کے دلدادہ معانی کو نظر انداز کرتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں افراط و تفریط کی ہیں ورنہ معنی بغیر الفاظ کے کہاں ؟ اور الفاظ و تراکیب میں معانی کی روح نہیں تو کس کام کی۔ کام دل میں ہوتا ہے، زبان اور زبان سے نکلنے والے الفاظ اس بات پر دلالت کرتے ہیں لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ عاشقان معنی حسن الفاظ کو عیب ٹھہرائیں؛ حسن الفاظ بھی آخر حسن کلام ہی کا ایک جزو ہوتا ہے کہ صحیح ہیکل تن پروری کے لئے بے اعتنائی کرنا ظلم ہے لیکن روح کو روح مجرد بنانے کی دھن میں جوگیوں کی طرح ہاتھ پاؤں بلکہ تن بدن کو سکھا دینا بھی کوئی انصاف کی بات نہیں ہے۔

لفظ و معانی کی طویل بحث کے نتیجے کے طور پر عابد علی عابد لکھتے ہیں: "مراد یہ ہے کہ مقصود اظہارِ معانی ہے اور الفاظ اس کا وسیلہ ہے۔ دونوں ایک تصویر کے دو رخ ہیں۔ ایک ہتھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔ ایک بات کے دو پہلو ہیں"۔ غرض یہ کہ لفظ کی شخصیت کہہ کر الفاظ و معانی کے نازک رشتوں سے بآسانی عہدہ برآ ہوا جا سکتا ہے۔ یہاں شخصیت سے مراد آدمی کی ذات سے منسلک کوئی چیز نہیں بلکہ وہ جوہرِ ذات یا گوہرِ مقصود ہے جس سے کسی بھی شئے کا ظاہر و باطن تشکیل پاتا ہے۔

پروفیسر رشید احمد صدیقی دو ٹوک انداز میں اس جانب اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں "خیال اور الفاظ میں کسی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ایک دلچسپ لیکن ایک مشکل مسئلہ ہے۔ لکھنے کے دوران میں مجھے اس دقت محسوس نہ ہوئی۔ آدمی سوچتا الفاظ ہی میں ہے اور سوچنے اور بات کرنے متعین کرنے میں الفاظ بڑے معاون ہوتے ہیں۔ لیکن اکثر ایسا بھی محسوس کیا ہے، جیسے دل میں کوئی بات بغیر الفاظ کے بھی آ گئی ہو۔ اسے ذہنی کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ یہ کیفیت یا تاثر "معنی بے لفظ" ہے مختلف طور سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن بے کم و کاست بیان کر دینا ناممکن ہے"۔ [۳]

اس امرِ واقعی کے لئے "لفظ کی شخصیت" کسی حد تک مناسب اصطلاح ہو سکتی ہے۔ جو رشید صاحب کے مافی الضمیر کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس خیال کی ہمنوائی پیٹر اور خصوصیت کے ساتھ فلابیر سے ہوتی ہے۔ پیٹر کا خیال ہے کہ ہر لفظ بالکل اپنے ہی مقام پر اور اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ ساتھ استعمال کرنا چاہئے یہ تو مسلم ہے کہ جہاں معانی پیچیدہ، دقیق اور متنوع ہوں گے تو اسلوب میں بھی اس تنوع اور پیچیدگی کا سراغ ملے گا...... فلابیر اس معاملے میں کسی قدر سخت گیر تھا۔ بقول پیٹر، "فلابیر کا عقیدہ تھا کہ ایک بات کہنے کے لئے بس ایک ہی

لفظ موجود ہوتا ہے۔ توصیف کے لئے ایک ہی اسم صفت تمام کائنات میں ملتا ہے۔ فقرے میں جان ڈالنے کے لئے ایک ہی فعل موجود ہے، جو کام دیگا اس کے لئے وہ اس معاملے میں فوق الانسان بن کر جستجو کرتا ہے کہ جو الفاظ اور تراکیب اسے درکار ہیں وہ کون سی ہیں۔ ایک طرح اس کا عقیدہ تھا کہ ابلاغ میں ایک پُراسرار آہنگ ہوتا ہے اور ایک لفظ بھی بر تا تو آہنگ کی لے بگڑ جاتی ہے۔ فلابیر اپنی اس جستجو میں معروف رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے وہ لفظ مل جائے۔ بڑے صبر سے کام لیتا ہے کہ وہ گوہر بے نظیر اس کے ہاتھ آجائے جس کی رو میں وہ سرگرداں ہے۔ وہ تفکرات میں گھرا ہوا بیقرار پھرتا ہے لیکن اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ دنیا میں جتنے انداز بیان ہیں ان میں صرف ایک انداز ہے۔ جو میرے معنی کو بیان کرنے کا اہل ہے۔[1] غرض اس بیان سے بھی مذکورہ نقطہ نظر کو تقویت بہم پہونچتی ہے انتوا ئمسٹل

نے آواز، معنی و قواعد اور شعور کی روشنی میں "لفظ کی ذات" کا تعین بخوبی کیا ہے۔ ایک جگہ رقمطراز ہے کہ:

فکر، شعور، معنی اور ہیئت اور احساس و خیال کی مختصر ترین اکائی کا نام لفظ ہے۔

کچھ لفظوں کے الٹ پھیر کے ساتھ اور واضح بات احمد جاوید لکھتے ہیں،

"لفظ کے پیچھے انسان بذات خود اپنے تمام تجربوں، جذبوں، جبلتوں، کیفیتوں مشاہدوں، اور کائنات سے اپنی تخلیقی ذات کے تسلسل کے ساتھ پوشیدہ ہے۔ اس لئے لفظ جیسے بھی ہیں، انسان جیسے ہیں، کائنات جیسے ہیں، زمین جیسے ہیں، معاشرے جیسے ہیں، لفظوں کی ترتیب کسی نہ کسی ایسی کیفیت کے مماثل ہو سکتی ہے جو انسانی ذات کے زیر و بم میں رہتی ہے ــــــ سو میں لفظ کو انسان سے مماثل سمجھتا ہوں۔" (جواز ستمبر ۶۲)

[1] (ماخذ از اسلوب ص ۴۸)

انٹو اَٹسٹل نے آواز، معنی، تو اعد اور شعور کی روشنی میں "لفظ کی ذات" کا تعین بخوبی کیا ہے۔ ایک جگہ رقمطراز ہے۔

A word is an autonomous unit of thought and sence. It results from the association of a given meaning with a given group of sound susceptible of a given grammatical employment or is a complex of sound which itself possess a meaning fixed and accepted by convention, or is the smallest thought unit vocally expressible."

۳/۲ یہاں نثر کے جس تشکیلی اجزا سے گفتگو ہے، وہ کاروباری نہیں بلکہ ادبی اور علمی کہلانے کی مستحق ہے۔ دراصل نثر کو دو موٹے موٹے حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ادبی اور غیر ادبی۔ غیر ادبی نثر صرف معلومات فراہم کر سکتی ہے جبکہ ادبی نثر میں جذبہ و تخیل ابھر کر سطح پر آجاتے ہیں اور معیاری نثر معلومات کے ساتھ انفرادی نقطۂ نظر کی بھی حامل ہوتی ہے اس میں تاثرات پر عقل کی باگ ڈور ڈھیلی نہیں ہو پاتی۔ — اس امر حقیقی میں زیادہ وسعت پیدا کرنے کے لئے مزید نکتہ پیدا کیا جا سکتا کہ ایک پڑھا لکھا اور مہذب انسان جس نثر کا استعمال اپنی روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر کرتا ہے، اس نثر کے بنیادی عناصر کیا کیا ہو سکتے ہیں؟ امیر اللہ خاں شاہین نے اپنی تحقیق میں الفاظ و اصوات، الفاظ و معنی، جذبہ و تخیل، احساس و ادراک، اثر انگیزی اور لذت آفرینی، محاکات و محاورات اور ضرب الامثال اور قول محال کو نثر کی اساس قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ علمی یا ادبی نثر کے اجزا ہوں گے جس کا صدور کسی ان پڑھ سے ناممکن ہے۔ لہٰذا یہاں نثر سے ادبی یا علمی نثر ہی مراد لیا گیا ہے۔ پروفیسر منظر عباس نقوی کا خیال پیش بیان ہے، لکھتے ہیں "نثر کی خالص شکل وہ ہے جسے ہم عام طور پر علمی نثر سے تعبیر کرتے ہیں یعنی وہ نثر جس کے وسیلے سے ہم بہت منتخب اور جچے

تلے الفاظ میں کسی تخیلی پیکر کا سہارا لئے بغیر، موزونیت کلام سے بے نیاز ہوکر وضاحت، قطعیت اور منطقی استدلال کے ساتھ اپنے ذہنی عمل کی ترجمانی کرتے ہیں جسے عرف عام میں تفکر کہتے ہیں"۔ــــہ پروفیسر موصوف نے غیر خالص یا مخلوط نثر کی صورتوں سے بحث کرتے ہوئے شاعرانہ نثر خطیبانہ نثر اور صاف ستھری نثر نیز تخلیقی نثر کا ذکر کیا ہے۔ــہ جس سے واضح ہوتا ہے نثر کے اہم ترین عناصر چنیدہ الفاظ، وضاحت، قطعیت، منطقیت، تفکر اور "موزونیت کلام سے بے نیازی" ہیں باوجود چاہے اس امر کے کہ مخلوط نثر زیادہ دلچسپ اور باکیف ہوتی ہے۔ اسی بنا پر غالباً مہدی افادی کو مغالطہ ہے۔ انھوں نے سرسید، حالی شبلی، نذیر احمد اور محمد حسین آزاد کا تفصیلی تقابلی مطالعہ کیا ہے اور آزاد کی نثر کو سرفہرست قرار دیا ہے ــــہ جب کہ اسی تناظر میں محمد حسین آزاد کی نثر کو تخیلی، تخلیقی، شاعرانہ یا رزمیہ نثر کے لقب سے سرفراز کرنا حق بجانب ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ نثر اور نظم کی طویل بحث کے درمیان یہ بات مکمل طور سے سامنے آچکی ہے کہ نثر اور نظم میں خفیف سا فرق ہے اور شاعری کے تمام تر عوامل وعناصر نثر کے عوامل وعناصر ہیں۔ یہاں تک کہ علمائے نقد و نظر نے شعر میں اچھی نثر کی خوبیاں تلاش کی ہیں اور اسی طرح نثر بھی نظم کی طرف مائل ہے۔ کالرج لکھتا ہے، "نظم کے اجزا وہی ہوتے ہیں جو کسی نثر پارے کے ہوتے ہیں"۔ــــہ لہٰذا اس قول سے تو نظم و نثر کا امتیاز ہی مٹ جائے گا۔ اسی لئے کالرج نے اجزا کے برتنے اور استعمال کرنے کی اہم شرط لگا کر ان کے مقصود اور مدعا کو جو یقیناً مختلف ہوتے ہیں، مسئلہ کا نہایت عمدہ حل نکالا ہے۔ــــہ اس لحاظ سے نظم کے تمام اجزا جو تنقیدی زبان میں مختلف اصطلاحوں سے عبارت ہیں، نثر کے عوامل وعناصر قرار پائے گئے۔ نثر میں عیب کا امکان اس وقت قوی تر ہو جاتا ہے جب نثر شعری اجزا کو برتنے میں اپنے آہنگ سے تجاوز کرتی ہے۔ نثری آہنگ سے متعلق تفصیلی بحث آگے کی جائے گی، جہاں نثر کے عوامل وعناصر پوری طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ یہاں محض یہ نتیجہ اخذ کرنا نامناسب محل ہوگا کہ شاعری کے تمام عوامل وعناصر (VECTORS) نثر میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نثر اپنے اظہار میں کبھی شاعری سے قریب تر ہے جو بہر حال اس کا نقص ہے لیکن

شاعری کی اسی قربت اور دوری نے ہی نثر کی متفرق انواع کی تشکیل و تخلیق کی ہے۔

۴۲ (الف) نثر بنیادی طور پر دو قسم کی ہوتی ہے۔ کاروباری اور تخلیقی۔ لیکن قدما نے نثر کی اقسام بیان کرنے میں نہایت دقت نظر کا مظاہرہ کیا ہے اور اس کی تفہیم میں ہئیتی اور معنوی درجہ بندی کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ صاحب بحر الفصاحت کے حوالے سے پروفیسر محی الدین قادری زور باعتبار الفاظ نثر کی چار اقسام بتاتے ہیں۔ مرجز، مقفیٰ، مسجع، عاری ــ آگے اس کی تفصیل بتاتے ہوئے مزید تسلسل سے فرماتے ہیں، "مرجز وہ نثر ہے جس میں وزن شعر ہو اور قافیہ نہ ہو مثلاً "دیوان حقیقت کے مطلع کے ہیں" دو مصرع، اک حمد الٰہی ہے، اک نعت پیغمبر ہے۔ اس مطلع روشن کے معنی نور سے دو دیکھی ہے واقف، سکتے میں ازل سے سب، یہ مطلع نورانی پر اس کے سوا اب تک ساری غزل میں سے، اک سر نہیں پاتا۔" (آغا غنی تقریظ انتخاب یادگار مولفہ امیر مینائی)، ۲۔ مقفیٰ وہ نثر ہے جو مرجز کے برعکس ہو یعنی جس میں قافیہ ہو لیکن وزن نہ ہو مثلاً معشوق کی ہنسی پیشانی میں بوستان مسرت کی شان، عاشق کے جبین گلستان کے باب رنج کا عنوان" اس کی سرگزشت رنگین میں حسن کا افسانہ اس کے سرخط گلزار ہیں۔ عبارت عاشقانہ اس کی چوٹی بنفشے کا جواب اس کی زلفوں میں عشق کا پیچ و تاب۔" (تسخیر)، ۳۔ مسجع وہ نثر ہے جس کے فقروں کے الفاظ وزن میں برابر ہوں اور حروف آخر میں بھی موافق ہوں مثلاً پونڈا پھیکا اتنا پڑا کی جس کی برائی بیان سے باہر ہے، پونڈا میٹھا ایسا بھلا کی اس کی بڑھائی گمان سے بڑھکر ہے۔" پھر مسجع کی تین قسمیں قرار دی جاتی ہیں۔ ۱۔ مسجع متوازی، ۲۔ مسجع مطرف۔ مسجع موازنہ ــ آگے مزید تفصیل میں میں جاتے ہوئے لکھتے ہیں، مسجع متوازی میں فقروں کے دو لفظ وزن اور حرف آخر میں متفق ہوتے ہیں جیسے وقار، حصار مثلاً "جس کوچہ میں جاتی وہاں سامان عیش مہیا پاتی (گل بکاؤلی) مسجع مطرف میں فقرے کے کلمات آخر وزن میں مختلف اور حرف آخر میں متفق ہوتے ہیں مثلاً اگر حکم ہو تو چند روز کے واسطے ہم جنسوں کی صحبت میں جاؤں دوران کے آب وصال سے اس آگ کو بجھاؤں" (گل بکاؤلی) مسجع موازنہ میں دونوں فقروں کے الفاظ آخر میں متفق ہوتے ہیں لیکن آخر میں حروف مختلف مثلاً دیکھ روح جوہر لطیف ہے اور مجھ کو بہت عزیز (توبۃ النصوح)"۔ نثر عاری کے ضمن مصنف

بحرالفصاحتؔ کے الفاظ پر زور صاحب اکتفا کرتے ہیں۔ اور رقم کرتے ہیں، " اس کے الفاظ میں نہ وزن کی قید ہے نہ قافیہ کی یعنی ان سب باتوں سے عاری ہوتی ہے اور اس کو روزمرہ اردو بھی کہتے ہیں اور آج کل اردو میں اس قسم کی نثر بہت مروج ہے ۔" ؎

۲ر۲ ب نثر کی انواع کے ضمن میں غالب کی نکتہ آفرینیاں قابل بیان ہیں۔ انھوں نے نثر کی قدیم اقسام پر نہایت اختصار سے واضح روشنی ڈالی ہے، لکھتے ہیں " بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے۔ مقفیٰ قافیہ ہے اور وزن نہیں ہے۔ مرجز وزن ہے اور قافیہ نہیں۔ عاری نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ مسجع ہی مقفیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہمد گر ہوں۔ نظم میں یہ صفت آپڑے تو اس کو مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صفت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجع کہتے ہیں۔ اس قاعدہ کو نہ عبدالرزاق بدل سکتا ہے نہ صاحب قلزم ہفت گانہ یہ قطرہ بے سروپا۔" ؎ مرجز، مقفیٰ مسجع اور عاری کے علاوہ نثر کی پانچویں قسم باعتبار ہیئت نثر مرصع ہے۔ مرصع نثر ترصیع کے جملہ لوازمات جس میں مرجز کا وزن مقفیٰ کا قافیہ اور مسجع کے ہم وزن اور ہم قافیہ الفاظ کی موجودگی ہوتی ہے سے تشکیل پاتی ہے مثلاً سیرت کی بھلائی بیان سے باہر صورت کی صفائی گمان سے بڑھ کر سیرت میں سنجیدگی، صورت میں پسندیدگی ۔ ؎

۲ر۲ ج نثر کی قسمیں باعتبار معنی بھی چار ہیں۔ سلیس سادہ، سلیس رنگین، دقیق سادہ، دقیق رنگین، ؎ پروفیسر زورؔ ان کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں "سلیس سادہ وہ نثر ہے جس کے معنی سہولت سے سمجھ میں آئیں اور جس میں مطلب بغیر رعایت مناسبات کے ادا کیا گیا ہو۔ اس کی مثالیں عام ہیں سلیس رنگین وہ نثر ہے جس کے معنی سہل ہونے کے ساتھ ادائے مطلب میں مناسبت الفاظ کی رعایت ہوتی ہے مثلاً اس سال نیا ساز وسامان ہے۔ ہولی، شب برات بہار سے دست گریباں ہے۔ ماعباں ازل فتنہ چمن نکالے گا (فسانۂ عجائب) دقیق سادہ نثر جس کے معنی دقت سے سمجھ آئیں اور اس میں مطلب کو رعایت مناسبت کے ادا کیا گیا ہو مثلاً یہ مسلم ہے کہ لغت کا موضوع لفظ مفرد ہے۔ مفردات اصلی مادے کی جستجو، اشتراک لفظی معنوی حقیقت یا مجاز بنانا۔

اسکے علاوہ بعض ذاتی محل بحث ہے۔" سے آگے مزید لکھتے ہیں،" دقیق رنگین وہ نثر ہے جس کی عبارت کے معنی بھی مشکل ہوں، ادائے مطلب مناسبت الفاظ کی رعایتیں بھی ہوں" بلندی مرتبہ کو خاکساری میں ایسا چھپایا تھا جیسے گرد میں آسمان رعونت "

نثر کی ان اقسام کے علاوہ ڈاکٹر زور نے محاوراتی نثر۔ الہلالی نثر، انشائے لطیف کی شاعرانہ نثر اور مزاح نگاری کی کتابی اردو ــ کا ذکر کیا ہے جسکے علم بردار بالترتیب میرامن سرشار، ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادی اور رشید احمد صدیقی ہیں ــ علاوہ ازیں فارسی کے زیر اثر تعقیدی نثر کا بھی زور صاحب نے بیان کیا ہے ـ جو الفاظ و معنی کے الٹ پھیر سے تشکیل پاتی ہے۔

نثر کی ان انواع کے سوا عرف عام میں عربی سے مغلوب نثر کو معرب اور فارسیت سے لبریز نثر کو مفرس نثر کہتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج سے پہلے کے نثر نگاروں اور لوطرز مرصع سے اس کی مثالیں عام طور سے پیش کی جاتی ہیں۔ ساتھ ہی سپاٹ نثر بھی ہوتی ہے جو خشک اور بے مزہ ہوتی ہے۔ خود سرسید کی تحریروں میں ایسی نثر کے نمونے موجود ہیں جملہ انواع نثر جس کی تقسیم اور درجہ بندی قدماء کے سر ہے علاوہ نثر کی بنیادی نوع جس کا براہ راست تعلق فنکاروں اور ادیبوں سے ہے، تخلیقی نثر ہے۔ تخلیقی نثر کا اسلوب نثر سے بڑا گہرا رشتہ ہے۔ اور نثر کی اسی نوع سے اس کا سچا آہنگ تشکیل پاتا ہے۔ جس کی ہیئتی اور معنوی صورت سے اس کی انواع کی بھی شناخت کی جاسکتی ہے۔ نثر کی اسی تخلیقی نوع کے عوامل و عناصر سے آہنگ نثر کی صورت سازی کا عمل بھی مکمل ہوتا ہے لہٰذا لازم قرار پاتا ہے کہ تخلیقی نثر کے تفصیلی مطالعہ سے قبل نثر کے آہنگ سے متعلق گفتگو کی جائے تاکہ نثر کے حقیقی آہنگ کی تحقیق کے بعد پیغمبروں والی نثر کی عقدہ کشائی بآسانی ہوسکے۔

پرفیسر قاضی عبدالستار نے نثر کو تین حصوں میں تقسیم کرکے تخلیقی نثر کا بیان بڑے مدلل انداز میں کیا ہے۔ پروفیسر موصوف کے مطابق " نثر کو ہم اپنی آسانی کے لئے تین حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں، یعنی ترسیلی نثر، عملی نثر، اور تخلیقی نثر ترسیلی نثر کے حلقے میں صرف وہ نثر آئے گی جس کا کام ڈاکیہ کی طرح خط کا پہنچا دینا ہے اور

یہ نثر ہوا اور پانی کی طرح عام ہے۔ علمی نثر کا دامن علوم وفنون پر لکھی یا ترجمہ کی ہوئی کتابوں اور صحافت اور تبلیغ اور تنقید تک پھیلا ہوا ہے۔ ترسیلی نثر اور علمی نثر میں وہی فرق ہے جو ڈاکیے اور پیغامبر میں ہوا کرتا ہے۔ نثر کی تیسری اور آخری قسم تخلیقی نثر ہے، جو نثر کی تمام اصناف کا احاطہ کرلیتی ہے۔ علمی نثر اور تخلیقی نثر میں وہی فرق ہے جو پیغامبری اور پیغمبری میں ہوتا ہے۔" ؎

مصادر

۱تا۳۔ ادب وتنقید، ۱۰۷ سے ۱۱۱

۴۔ فرہنگ آصفیہ

۵۔۶۔ دیباچہ سب رس

۷۔ بوطیقا

۸۔ اردو اسالیب نثر ص ۳۰

۱۰۔۹۔ تاریخ ادب اردو میں ۱۱

۳۔۷۔ نئے دور کا انسان۔ جولیان ہکسلے ص ۳۷

۸۔ اردو اسالیب نثر ص ۲۳

۹۔ داستان زبان اردو ص ۲۱

۱۰۔ جرنل رائل ایشاٹک سوسائٹی ص ۳۹۶

۱۱۔ اردو ادب کی تنقید و تاریخ ص ۷

۱۳۔۱۲۔ ماخوذ از پنجاب میں اردو ص ۴۸

۱۴۔ بلیٹن اور ینٹل اسکول آف اسٹڈیز لندن ص ۳۷۷

۱۵۔ کلکتہ ریویو جلد ۷ ص ۱۵۶

۱۶۔ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر ص ۳۸

۱۷۔ ادب و تنقید

۱۸۔ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (شاعر)

۱۹ - ادب کا مطالعہ ص ۳۷

۲۰ - اسلوب ص ۳۵

۲۱ - ۲۶ - عروض آہنگ و بیان ص ۶، ۱۳۳، ۲۲۸

۲۷ - اردو شاعری پر ایک نظر ص ۳۰۹

۲۸ - ۳۴ - نثری نظم اور آزاد غزل نمبر ص ۱۴، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۴۷

۳۵ - ۳۶ - دو ماہی الفاظ علی گڑھ مارچ تا اگست۔

۳۷ - شب خون شمارہ ۱۰۷ ص ۹

۳۸ - تنقیدی کشمکش

۳۹ - ۴۱ - نثری نظم اور آزاد غزل نمبر شاعر ۲۹۵

۴۲ - ادب و تنقید ص ۱۰۷

۴۳ - اسلوب ۸۲

۴۴ - مراۃ الشعراء ص ۱۰۱

۴۵ - ۴۷ - اسلوب ص ۸۴، ۸۵

۴۸ - اردو تنقید پر ایک نظر

۴۹ - ۵۱ - مراۃ الشعراء ص ۱۰۲

۵۲ - اسلوب ص ۸۶

۵۳ - مضامین رشید ص ۸۹

۵۴ - اسلوب ص ۳۸

۵۵ - آسپیکٹ آف لینگویج حصہ ہفتم

۵۶ - ماہنامہ جواز ۱۹۸۲ ص ۱۱

۵۷ - ادب تنقید ۱۱۷

۵۸ - اردو اسالیب نثر ۱۸ تا ۲۷

۵۹ - ۶۰ - نثری نظم اور شعر ص ۱۰، ۱۲

۶۱ - اردو لٹریچر کے عناصر خمسہ مہدی افادی

۶۳ - ۶۴ - عروض آہنگ و بیان ۸

۴۷ - ۴۶ - اردو اسالیب بیان ص ۸۴ ۸۷

۶۸ - عود ہندی ص ۳۱

۶۹ تا ۷۱ - اسالیبِ نثر اردو ص ۳۸، ۸۷، ۹۵، ۹۶

۷۲ - اردو فکشن مرتبہ آل احمد سرور۔

نثر کا آہنگ

۳۔ نثر کا آہنگ

پروفیسر جعفر رضا ایک جگہ بڑی وضاحت اور قطعیت کے ساتھ فرماتے ہیں

اردو کو ہندی کا اسلوب قرار دینے والے ہندی زبان وادب کے بارے میں واضح تصور نہیں رکھتے وہ مختلف سطحوں پر مختلف طرح کی ہندی کا تصور کرتے ہیں۔ ادبی ہندی (ادبی ہندی) اردو اور ہندوستانی۔ ادبی ہندی کے کئی روپ بیان کئے جاتے ہیں جو لسانی سطحوں پر ایک دوسرے سے سراسر مختلف ہوتے ہیں۔ ان میں بعض نے اردو اور ہندوستانی کو الگ الگ شکلوں میں قبول کیا ہے لیکن متعدد علما ہندوستانی اور اردو کو ایک ہی زبان قرار دیتے رہے ہیں۔ اس مسئلے پر مناسب مقام پر روشنی ڈالی جا چکی ہے، اس لئے اس کی تکرار نامناسب ہے۔ یہاں اتنا عرض کرنا کافی ہوگا کہ صرف قواعد کی یکسانیت اور لفظوں کے استعمال کی بنیاد پر ہندی اور اردو ایک زبان یا ایک دوسرے کا اسلوب قرار دینا درست نہیں ہے۔ اردو نہ صرف ہندی سے مختلف بولی ہے بلکہ ایک منفرد زبان ہے۔ اس ضمن میں مندرجہ ذیل دلیلیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

۱۔ ملک کی بعض دوسری بولیوں کے برعکس اردو کا جغرافیائی علاقہ محدود نہیں ہے۔ اس کے بولنے اور سمجھنے والے نہ صرف ہندوستان بلکہ دور و نزدیک کے دیگر ممالک میں بکھرے ہوئے ہیں جو اردو کو رابطے کی زبان کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں۔

۲۔ اردو میں ہندی سے مختلف ادبی، سماجی اور مذہبی قدریں اور روائتیں ہیں جو تقریباً چار صدیوں میں ترقی کی مختلف منزلیں حاصل کرتی رہی ہیں۔ ان پر ملک اور بیرون جات کی مختلف و متعدد زبانوں اور تہذیبوں کے اثرات ہیں۔ اردو کا مخصوص اسلوب، مواد علائم اور اصناف ہیں جن کا ہندی میں وجود ہی نہیں ہے۔

۳۔ اردو رسم خط کا ہندی رسم خط سے دور کا بھی رشتہ نہیں ہے۔ اردو رسم خط زبان وادب کی ابتدا سے ترقی کی مختلف منزلوں میں مروج و مقبول رہا ہے۔ ہندوستان کے ہمسایہ پاکستان میں اردو اسی رسم خط میں سرکاری حیثیت رکھتی ہے۔ متعدد دیگر ممالک میں اردو سے مماثل رسم خط رائج ہے، جو اس

رسم خط کے بین الاقوامی ہونے کی دلیل ہے ناگری یا اس سے مماثل رسم خط محض ہندوستان کی بعض زبانوں تک محدود ہے۔

۴۔ اردو کو دستور ہند کی رو سے سرکاری حیثیت حاصل ہے۔ حکومت ہند اور ریاستی سرکاروں کی ذمہ داری ہے کہ اردو کے تحفظ و ارتقا کے لئے سہولتیں بہم کرے۔

۵۔ اردو اور ہندی ادبیات ایک دوسرے کے لئے عام طور پر ناقابل فہم رہتے ہیں اردو کے حامیوں کے بڑے حلقے میں ہندی علمار کے ذریعہ اردو کو ہندی اسلوب کہنے کے رجحان کو مشکوک نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اس سے ان کی توسیعی ذہنیت کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ محبان اردو کا عقیدہ ہے کہ اردو کو ہندی کا اسلوب قرار دینے کے پس پشت تنگ نظری، جانب داری اور لسانی عصبیت کے جذبات ہیں۔ جس کے ذریعہ اردو ادب کے تمام سرمائے کو ہندی قرار دے کر اردو کے منفرد وجود کو ختم کرنے کی کوشش ہے۔ اردو کے دشمن یک جہتی و یک رنگی کے نام پر نہ صرف اردو زبان و ادب اور ہندوستان کی مشترکہ تہذیب پر حملہ آور ہوتے ہیں بلکہ جس طرح مہاتما بدھ کو وشنو کا اوتار اور اہنسا پرمو دھرما، کو قدیم ہندوستانی فلسفہ کا ایک پہلو قرار دے کر ہندوستان سے بدھ مذہب کو رخصت کر دیا گیا، اسی طرح اردو کو ہندی کا اسلوب بنا کر نہ صرف اردو کو ختم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے بلکہ اسکی پیدا کردہ مخصوص سماجی، تہذیبی اور ثقافتی روائتیں بھی نیست و نابود کرنے سعی لاحاصل کی جاتی ہے۔ اس پر جب اردو سے اس کا رسم خط ترک کر دینے کا مطالبہ ہوتا ہے تو اردو کے حامیوں کا اندیشہ قوی تر ہو جاتا ہے کہ کہیں یہ اردو کو مکمل طور پر فنا کر دینے کی سازش تو نہیں ہے۔ موجودہ صورت میں اردو اور ہندی کو مختلف لسانی حیثیت سے قبول کرنے کے بعد ہی اس زندہ لسانی حقیقت کا سامنا کیا جا سکتا ہے یہ بات چاہے جتنی تلخ ہو لیکن سراسر حقیقت پر مبنی ہے۔ پروفیسر جعفر رضا

اردو ہندی کی کوئی نوع یا شیلی نہیں بلکہ آزاد اور منفرد زبان ہے جس کا اپنا ایک الگ رنگ ہے، آہنگ اور ضابطہ ہے۔ اس امر کی صداقت پر بابائے اردو مولوی عبدالحق، ڈاکٹر زور، قاضی عبدالودود، رشید حسن خاں، اور مسعود حسین خاں وغیرہ سب ہی متفق ہیں کہ اردو کی حیثیت منفرد اور متخصص ہے۔ لہٰذا یہ بھی حقیقت ہونی چاہیے کہ اردو، انگریزی، پنجابی، فارسی، عربی یا کسی اور زبان کی شیلی یا خلقت نہ ہو۔ اس نکتہ کی تفصیل رشید حسن خاں نے نہایت صراحت سے اپنی کتاب "زبان و قواعد" میں کی ہے۔ قبل انکی تفصیلات کے چند دوسرے اہل قلم نقاد کے مختصر خیالات محل بیان ہیں۔ مولانا سید سلیمان ندوی رقمطراز ہیں:۔

"لفظ خواہ کسی قوم و ملک کے ہوں، مگر جب وہ دوسری قوم اور ملک کی زبان میں چلے جاتے ہیں، تو ان کی مثال ان لوگوں کی سی ہے جو پیدا کہیں ہوئے ہوں، لیکن جب کسی دوسرے ملک کی رعایا بن جاتے ہیں، تو اس دوسرے ملک کے قاعدے اور قانون ان پر چلا کرتے ہیں۔ اس وقت یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان کی پیدائش کہاں کی ہے، اور یہ پہلے کس کی رعایا تھے۔" ؎

مولانا حالی نے وضاحت کے ساتھ لکھا ہے:۔

"ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں منتقل ہو کر کبھی اپنی اصلی صورت پر قائم نہیں رہ سکتے، الا ما شاء اللہ، ہماری اردو میں ہزاروں لفظ سنسکرت، پراکرت اور بھاشا کے داخل ہیں، باوجود اس کے، شاذ و نادر ہی ایسے لفظ نکلیں گے جو اپنی اصلی صورت پر قائم ہوں۔ مگر چونکہ ان کی اصلیت سے واقف نہیں ہیں، اس لئے ان کو صحیح سمجھ کر، بے تکلف بولتے اور برتتے ہیں۔ لیکن عربی یا فارسی جس سے ان کو فی الجملہ ان کو واقفیت ہے، جہاں اس کا کوئی لفظ اصل زبان کے خلاف کسی اردو نظم یا نثر میں دیکھا اور فوراً ناک چڑھائی حالاں کہ خود عربی کے بہت سے الفاظ اصل وضع کے خلاف استعمال کرتے ہیں۔ فارسی کے الفاظ بھی اکثر اردو میں غلط بولے جاتے ہیں۔ اہل ایران عربی کے صدہا لفظ غلط تلفظ کے ساتھ یا غلط معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح جہاں تک استقرا کیا جاتا ہے۔ کسی زبان کے الفاظ دوسری زبان میں جا کر اپنی اصل وضع پر قائم نہیں رہتے

بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کو جو فارسی یا عربی یا انگریزی سے اردو میں لئے گئے ہیں اور اصل وضع کے خلاف عموماً مستعمل ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا ہی غلطی ہے کہ وہ موجودہ صورت میں عربی یا فارسی یا انگریزی کے الفاظ ہیں۔ نہیں، بلکہ ان کو اردو کے الفاظ سمجھنا چاہئے جو اصل کے لحاظ سے عربی یا فارسی یا انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ ایسے لفظ کو غلط سمجھ کر ترک کرنا اور ان کو اصل کے موافق استعمال کرنے پر مجبور کرنا بعینہٖ ایسی بات ہے کہ "لالٹین" کے بولنے لوگوں کو منع کیا جائے اور "لینٹرن" بولنے پر مجبور کیا جائے یا "گھڑا" بولنے سے روکا جائے اور "گھٹ" بولنے کی تاکید کی جائے جو صاحب ایسے الفاظ کو ترک کرنے کی عام ہدایت کرتے ہیں، ان کی مثال ان لوگوں کی سی ہے جو آپ تو ملتان میں مقیم ہیں اور کشمیر جانے والوں کو اجازت نہیں دیتے کہ جڑاول کا بوجھ اپنے ساتھ باندھ کر لے جائیں" سید انشاء نے بڑی پتے کی بات کہی ہے، "جاننا چاہئے کہ جو لفظ اردو میں آیا وہ اردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستقبل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی اس کے اردو میں رواج، پکڑنے پر منحصر ہے۔ کیوں کہ جو چیز اردو کے خلاف ہے، وہ غلط ہے۔ وہ اصل میں صحیح ہے اور جو اردو کے موافق ہے، وہی صحیح خواہ اصل میں صحیح نہ بھی ہو" ؎

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے انشا کے اس قول پر خوب تبصرہ کیا ہے، فرماتے ہیں، "جو لوگ اصول لسان سے واقف ہیں وہ سید انشا کی وسعت نظر اور اصابت رائے کی داد دیں گے۔ فرق یہ ہے کہ سید انشا اردو کو ایک جدا زبان خیال کرتے ہیں اور غیر زبان کے جن الفاظ نے منجھ منجھا کر یا گھس پس کر اختلاف لہجہ یا دوسرے اسباب سے اردو کے لفظ ہو گئے ہیں۔ انھیں اصل زبان سے اب کچھ لطف نہیں رہا مگر جو حضرات نے ایک دوسری صورت اختیار کر لی وہ اب تک ان عربی و فارسی الفاظ کو جو اردو میں مستعمل ہیں اصلی صورت میں لکھنا اور بولنا صحیح اور فصیح سمجھتے ہیں۔ اور اس کے خلاف اور غیر فصیح تو گویا وہ ابھی اردو زبان کو زبان ہی نہیں سمجھتے۔ اسی اصول کو اگر مدنظر رکھا جائے اور ہر لفظ کو

اس کی اصلی صورت میں (یعنی جس زبان سے وہ آیا ہے) لکھنا اور بولنا شروع کریں تو اردو زبان اور کوئی زبان ہی نہ رہے گی۔ اور موجودہ تحریر اور تقریر کے سارے الفاظ بہ استثنائے چند غلط ٹھہرے گی کیوں کہ اس میں جس قدر الفاظ ہیں وہ یا تو سنسکرت یا ہندی زبانوں کے ہیں یا عربی، فارسی، ترکی یا بعض یورپی السنہ کے اردو زبان مستعمل زبان اسی وقت ہوگی جب وہ ان زبانوں کے لفظ لے کر انھیں اپنا کر لے اور جہاں وہ اپنے ہوئے، ان کی وضع قطع، شکل وصورت، رنگ ڈھنگ میں ضرور فرق آئے گا۔ مگر ہم میں سے بعض نازک دماغ۔ دقیق نظر حضرات کو ان غیر ملکیوں کی یہ بے تکلفی ہرگز نہیں بھاتی، وہ انھیں اپنا بنانا ہی نہیں چاہتے۔ بلکہ انھیں ڈھکیل ڈھکیل کر اپنے حدود سے باہر نکالنا چاہتے ہیں۔" اسی امر پر مولانا عبدالماجد دریا آبادی اپنے خاص انداز سے روشنی ڈالتے ہیں: "عربی میں جو لفظ فارسی سے سریانی سے، ہندی سے عبرانی سے آئے ہیں۔ ان کے تلفظ اور معنی دونوں کے تعین کا حق اب اہل عرب کو حاصل ہو گیا ہے یا وہ الفاظ بدستور انھیں دوسری زبانوں کے قاعدوں کے اسیر رہے ہیں؟ انگریزی میں سیکڑوں، ہزاروں لفظ لاطینی سے، یونانی سے سنسکرت سے، عربی سے آئے ہیں۔ سب لفظوں کے تلفظ و معنی میں تصرف کا پورا حق انگریزوں کو حاصل ہو گیا ہے یا نہیں؟ یہ ظلم آخر اردو پر کب تک جاری رہے گی۔ کہ جس لفظ کو وہ چاہے جتنا اپنا لے لیکن اس کو بولتے ہوئے وہ پابند دوسری زبانوں کی رہے گی۔ اور اسی تذکیر و تانیث میں اس کے اعراب میں، اس جمع بنانے میں اس کے حالت ترکیب میں لانے میں اردو والے بے بسی سے منھ دوسروں ہی کا دیکھتے رہیں گے۔ ذرا کسی دوسری زبان والے کے سامنے یہ اصول بیان کر کے تو دیکھئے کہ لفظ آپ کا لیکن اس کا املا اس کا تلفظ، اس کی گرامر سب دوسروں کی۔" رشید حسن خاں نے اس ضمن میں "زبان اور قواعد" کتاب لکھ کر تمام غلط فہمیوں کا ازالہ کر دیا ہے۔ یہاں صحف وہ الفاظ راشی اور تنقید کی وضاحت پیش خدمت ہے۔ رشید حسن خاں رقم طراز ہیں: عربی کے لحاظ سے صحیح بات وہی ہے جس کو مولفین لغات نے لکھا ہے: یعنی راشی کے معنی ہیں۔ رشوت دینے والا اور رشوت لینے والا مرتشی ہے لیکن اردو میں

راشی رشوت لینے والے کے معنی میں مستعمل عام و خاص ہے: "یہ حاکم بہت راشی ہے" اس کے بجائے یہ حاکم بہت مرتشی ہے کہئے تو خود بخود اندازہ ہو جائے گا کہ اردو میں صحیح صورت کیا ہے؟ عام طور پر لوگ رشوت خور شخص کو راشی کہتے ہیں اور لفظ مرتشی سے عام لوگ واقف نہیں۔ نہ اس معنوی فرق سے واقف ہیں اور ناواقف ہی رہے تو اچھا ہے۔"

'تنقید' لفظ کی وضاحت ملاحظہ کریں، "تنقید عربی میں نہیں آیا ہے، اردو والے نقد و انتقاد کی جگہ کہتے ہیں۔ اس سے احتراز چاہیئے۔ اس لئے کہ یہ غلط ہے۔ (قاموس)... قاضی عبدالودود صاحب نے اس لفظ کے متعلق جو کچھ لکھا ہے جو ذیل میں لکھا جاتا ہے اس سے معلوم ہو گا کہ یہ لفظ بہت زمانے سے فارسی میں مستعمل ہے، "تنقید جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے، یہ جعلی مصدر ہے، جس سے عرب واقف نہیں، اس کے استعمال کی قدیم ترین مثال جو میرے علم میں ہے، ضیا برنی، معاصر خسرو کی تاریخ فیروز شاہی میں ملتی ہے۔" رشید حسن خاں نے اس لفظ پر خوب تبصرہ کیا ہے، فرماتے ہیں، "یہ لفظ، نقد از انتقاد کے مقابلے میں کہیں زیادہ مستعمل ہے اور مستعمل رہے گا اور رہنا چاہیئے۔" اسی طرح مولانا سید سلیمان ندوی نے لفظ "متشکر" کا بڑا اچھا تجزیہ کیا ہے، لکھتے ہیں، "عربی میں مشکور اس کو کہتے ہیں جس کا شکریہ ادا کیا جائے مگر ہماری زبان میں اس کو کہتے ہیں جو کسی کا شکریہ ادا کرے، اس مشکور کی جگہ بعض عربی کی قابلیت جتانے والے اس کو غلط سمجھ کر صحیح لفظ شاکر یا متشکر بولنا چاہتے ہیں مگر ان کی یہ اصلاح شکریے کے ساتھ واپس کرنا چاہیئے۔"

نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ہے لیکن یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں حروف کے ذریعہ ظاہر کر دی جاتی ہیں۔ لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی۔ حالانکہ کلمے میں کوئی مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جا سکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے۔ اس لئے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جا سکتے ہیں لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صورت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں میں چھائی رہتی ہیں۔ اس تصوتیات PHONOLOGY میں ان خصوصات کو SUPRA-SEGMENTAL PHONEMES کہتے ہیں

بعض ماہرین نے انھیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا۔ جیسے جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے بعض میں کم لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ الگ لکھا جا سکتا ہے)، بالاصوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں۔ دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر ہیں اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکلیف اٹھارنے میں ہے تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جا سکتا ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہو سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آواز ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے یہی سیال پن استعمال کی UNIQUENESS رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جا سکتی ہیں لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں:

(۱) طول QUANTITY

(۲) بل STRESS

(۳) سُر لہر INTONATION

پروفیسر گوپی چند نارنگ

ب ۲۰ نثر کے آہنگ کے ضمن میں یہ طویل بحث اس لئے کی گئی ہے تاکہ اس نقطۂ نظر کو تقویت بہم پہنچائی جا سکے کہ اردو ایک آزاد منفرد زبان ہے اور جس کا اپنا ایک الگ رنگ، آہنگ اور ضابطہ ہے۔ باوجود اس امر کے ناقد حضرات اردو کے نثری آہنگ کا تعین کرتے وقت سخت غلط فہمی کا شکار ہو جاتے ہیں اور مغرب کے اصولوں کی اتنی شدت کے ساتھ پیروی کرتے ہیں کہ اردو کے نثری آہنگ کی اصل صورت و سیرت مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اپنی کتاب "ادب و تنقید" میں نثر کا آہنگ" نامی علمی و تنقیدی مضمون قلم بند کر کے اردو

کے نثری آہنگ کا کسی حد تک حق ادا کر دیا ہے۔ لیکن ان کا مطمح نظر بھی مغرب کے اصولیات و مبادیات کے مرہون منت ہے۔ پروفیسر موصوف نے فلابیر کی شرط "ایک لفظ ایک معنی" کی بحث سے اپنے مضمون کا آغاز کیا ہے۔ لفظ کو ترسیل کی اکائی سے تعبیر کیا ہے اور تکرار الفاظ، ہم آواز الفاظ اور مترادفات کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا ہے۔ ایک لفظ، ایک معنی" کو نثر کے آہنگ کی بنیادی اساس قرار دیتے ہوئے اس میں جذبہ و خیال، کیف و احساس کو بھی ایک مقام سے نوازہ ہے۔ لیکن نثر کا آہنگ بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے، واضح و متین، ارتکاز و انجماد، مقید و محدود، یک جہتی اور قطعیت سے عبارت ہے۔ اسی بنا پر وہ لکھتے ہیں،" وضاحت اور قطعیت پر جو زور نثر میں ملتا ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ نہیں ہوتا چاہئے کہ نثر کی زبان اکتاہٹ پیدا کرے اور سپاٹ ہو" — لیکن ساتھ ہی ان کا خیال ہے، "نثر کے ترنم میں اصرار کی کیفیت نہیں پائی جاتی" —

یہاں حالی کی شاعری پر کلیم الدین احمد مرحوم کا خیال محل بیان ہے: لکھتے ہیں " طرز ادا میں خشکی تھی، یکسانی تھی اور بے رنگی بھی تھی۔ ہاں! نثر میں جو خوبیاں ہوتی ہیں، وہ حالی کی نظم میں کبھی کبھی مل جاتی ہیں" —

اس بیان سے کم از کم یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ نثری آہنگ میں نظم کی شیرینی کی موجودگی کوئی عیب کی بات نہیں۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری بھی اس قسم کا خیال پیش کرتے ہیں:۔

"اس میں وضاحت کے ساتھ ہی ایک سہولت بیان، سبک روی اور لوچ (FLEXIBILITY) کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ لوچ زبان کی پختگی، الفاظ کے تناسب اور قرینے اور صوتی مطالبات کا لحاظ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے" — لیکن لوچ کے مقابلے میں وضاحت کو ترجیح حاصل ہے جیسا کہ موصوف کا خیال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یونان کے حوالے سے انصاری صاحب نے سلاست روانی، کھلے کھلے الفاظ یا برہنہ الفاظ، معنی کی شفافیت (TRANSPARENCY) فکری استدلال اور محاکہ و انضباط پر زور دیا ہے۔ اور نتیجہ کے طور پر لکھتے ہیں

"نثر میں جذبات سطح کے نیچے ہوتے ہیں اور ان پر عقل کا سخت پہرہ ہوتا ہے" ۔ مڈلٹن مرے کے خیالات سے پروفیسر موصوف کے خیال کو مزید تقویت بہم پہونچتی ہے، جس کے مطابق نثر بنیادی طور پر منصفانہ ہے (JUDICIAL) ہوتی ہے ۔ لہٰذا اس خیال کی بنیاد پر پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے نثر میں ثقیل الفاظ، منطق کی حکمرانی، استعارے کا فقدان، معروضیت لاتعلقی اور منطقی انداز کا جواز تلاش کیا ہے ۔ اور انجیل کی نثر پر سحر کارانہ سادگی اور دھیما پن کا حکم لگایا ہے اور اس کی نثر کو معیاری نثر کی خصوصیات سے لاتعلق کر دیا ہے۔ ان کے، ملٹن اور براؤن پر علمیت، خطابت اور شاعری تینوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں، اس لئے نثر نہیں بنی ۔ ۱۷ویں صدی کے آخر میں ڈرائیڈن کی نثر میں اعتدال، تنظیم اور قطعیت کے ساتھ لطیف نشتر زنی اور مواد عقل کی گرفت رہتا ہے، اس نثر نے ترقی کی، ۱۸ویں صدی کے شروع میں ایڈیسن اور سوئفٹ کے یہاں اعلیٰ نثر کا معیار ملتا ہے۔ اور بقول موصوف ان کے یہاں بیانیہ صداقت اور واقعیت، خیال کا ارتقا، منطقی در و بست، عقلی محاکمہ جذبات پر پوری قدرت، لہجے کا توازن اور حشو و زوائد سے بے کناری ہے اور یہ چیز برنارڈ شا اور ایلیٹ کو بھی بلند نثر نگاری کی فہرست میں لا کھڑا کرتی ہے۔ ایلیٹ کے مضامین میں تحلیل و تنقیح استوار اور گٹھی ہوئی عبارت سازی کا فن، الفاظ بہ شکل ہتھیار، گہرے سے گہرے مفہوم کو قابل فہم، مستحکم اور منضبط بنانے کا انداز اور اختراع اصطلاحات کے ساتھ نثر کی پختگی موجود ہے۔ لیکن تعجب اس امر پر ہوتا ہے کہ پروفیسر موصوف نے ڈرائیڈن، ایڈیسن اور سوئفٹ اور ایلیٹ کے ساتھ بالترتیب بانکپن، فریب کن سادگی، ایک نوع کی پیچیدگی اور رچاؤ جیسی اصطلاحیں بھی استعمال کی ہیں جس سے نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ نثر کے آہنگ کے لئے خشکی اور منطقی در و بست کے علاوہ یعنی کچھ اور چیزیں بھی ہیں جو ضروری ہو سکتی ہیں۔ یہاں ایک دوسری اہم چیز یہ ہے کہ متذکرہ بالا عناصر جس سے نثر کا آہنگ تشکیل پایا ہے۔ وہ بہرکیف مغرب کی نثر اور اس کی مبادیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہی چیزیں اپنی اصل شکل و صورت میں اردو پر بھی منطبق ہوں لیکن پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے انگلش اجزا

کی جستجو اردو نثر کے آہنگ میں کی ہے۔ اردو نثر کے آہنگ سے متعلق ان کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ بلاغ وبہار نثر کی تمام خوبیوں کی حامل نہیں۔ سرسید نے تشبیہ و استعارے کی بوجھل آرائش سے نثر کو آزاد کرایا اور عقل و منطق کو ان کے اصل مقام سے لوازہ، یہ دوسری بات ہے کہ عقل و منطق کے نیچے جذبات کے دھارے کی آواز سنائی نہیں دیتی، تنوع اور لوچ کی کمی محسوس ہوتی ہے، مغز رکھنے کے باوجود بے مزہ ہے، یکسانیت اور اکتاہٹ کا ماحول ہے، یہ باتیں اس لئے بھی ہو سکتی ہیں کہ سرسید کا دور ایک عبوری دور ہے۔ سرسید کی نثر بیکن کی نثر ہے، فرانسیسی مصنف مانتین کی نثر نہیں ہے جس میں سلاست، قطعیت لوچ (FLEXIBILITY) کے ساتھ ایک غیر رسمی پن ہے جس سے نثر کی دلفریبی بڑھ جاتی ہے۔ یہ لوچ اور غیر رسمی پن غالب کے خطوط کی بھی خصوصیت ہے اور اس لحاظ سے یہ ایک نادر کارنامہ ہے۔"

آگے چل کر پروفیسر موصوف نے غالب اور سرسید کے امتزاج کے نام کو حالی قرار دیا ہے۔ جن کی نثر کو منطقی سانچہ، معروضیت، سطح زیریں میں جذبہ، مصنفانہ انداز، اعتدال الفاظ، الفاظ کی پرکھ اور ان کی ہمواری، سبک روی، اور لوچ کا مجموعہ قرار دیا ہے اور یہی حال مولوی عبدالحق کا ہے۔ ان کی تحریریں ہندی اور فارسی الفاظ کی متوازن آمیزش اور تقلیل الفاظ UNDERSTATEMENT کا اعجاز ہیں اور جادۂ اعتدال سے سرمو تجاوز نہیں کرتیں بقول پروفیسر موصوف مولوی عبدالحق۔ حالی کے سچے جانشین ہیں۔ لیکن انھوں نے تنظیم اور قطعیت میں اپنے پیرو سے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور بظاہر لاتعلقی اور درشتی کے باوجود ان کی تحریروں میں جذبے کی کروٹ صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے لیکن جس عنصر کو ہم لوچ اور سبک روی سے تعبیر کرتے ہیں اس میں وہ حالی سے پیچھے ہیں۔

ان طویل اقتباسات کے بعد پروفیسر موصوف کا ایک مزید اقتباسات اسی مضمون سے محل بیان ہے۔ "یہ کہنا سراسر گمراہ کن ہے کہ اردو ہندی کا ایک اسلوب ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہندی کے بہت سے الفاظ اور محاورے اردو میں رچ بس گئے ہیں۔ لیکن اس کے قواعد، عروض اور ادبی اسالیب سب عربی اور فارسی

اور انگریزی کسی زبان و ادب کے مرہونِ منت نہیں ہے تو پھر سوال قائم ہوتا ہے کہ اسلوب احمد انصاری نے انجیل تا مائین کو بنیادی نثر تسلیم کر کے کیسے اردو نثر کے اصول و مبادی پر منطبق کر دیا۔ امر واقعہ تو یہ ہے کہ اردو نثر کا آہنگ کسی دوسری زبان کے آہنگ سے اگر میل کھا سکتا ہے تو وہ محض وہ کوئی ہندوستانی ہی زبان ہو سکتی ہے، چاہے تو پید (साहित्यिक) ساہتیک ہندی (ادبی ہندی) کی کوئی پرانی شکل ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن یہ امر نا ممکن ہے کہ اردو نثر کا آہنگ کسی غیر ملکی نثری آہنگ سے میل کھائے۔ اس حقیقت کے پیشِ نظر اردو نثر کے آہنگ کا تعین نہایت اہم کام لازم قرار پاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال محلِ بیان ہے، "اردو میں نثری آہنگ کے مد و جزر کی کوئی تاریخ ابھی موجود نہیں۔ اور اس کتاب میں بھی اس پر زیادہ مواد نہیں آسکا۔ تاہم یہ بات بھی مدِ نظر رکھی گئی ہے کہ کتاب کا آغاز جس طرح آہنگ لطیف کے نمائندے خاص میر امن سے کیا ہے اسی طرح اس میں آہنگ بلند کے نمائندہ خاص ابوالکلام کو بھی شامل کیا ہے۔ ابوالکلام کو کوئی کچھ بھی کہے، ان کے اس استعداد کا کوئی بھی منکر نہیں ہو سکتا کہ انھوں نے نثر کی ٹھہری ہوئی آہستہ خرام رو کو ایک جوئے تند و تیز بنا دیا اور یہ ثابت کر دیا کہ اردو محض لطیف سرود والی سبک گام نثر تک محدود نہیں بلکہ اس میں وہ خروشِ زندگی بھی نمو پا سکتا ہے جو داستانی یا منطقی نثر سے جدا ایک چیز ہے اور اس کے قالب میں عربیت کی پوری ثقالت جذب ہو کر بھی اس کے لطف کے لئے خسارے کا باعث نہیں ہوئی۔ اس سے اردو نثر کو نقصان نہیں پہنچا، فائدہ ہوا" ؎

گویا اردو میں تشکیلِ آہنگ کے لئے منطقی انضباط و ارتکاز اور وضاحت و قطعیت کو بنیادی اساس قرار دینا، اردو نثر کے تنقیدی آہنگ کے لئے تو کسی قدر درست ہو سکتا ہے لیکن اردو نثر کے کل آہنگ پر اس کا اطلاق نہ ہو گا۔ یہی وجہ ہے کہ بقول سید عبداللہ "خالص شعری آہنگ کو اگر دائرہ قرار دیا جائے تو خالص نثری آہنگ کو ٹیڑھا یا بے پیچ خط مستقیم قرار دیا جا سکتا ہے، ان دونوں انتہاؤں کے درمیان آہنگ کی بے شمار صورتیں ہیں، جو خیالات اور ان کے پسِ پردہ جذبہ و مقصد کے تحت نرمی، تندی اور زیر و بم قبول کرتی ہیں اور دائروں کو قوس

ہیں اور قوسوں کو نیم محرابی شکلیں دیتی ہوئی طرح طرح کے سانچے بناتی ہے "۔

اسی اصول اساسی کے پیش نظر اردو نثر کے آہنگ کے تعین میں غالب، سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد، محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد کا مطالعہ کرنا مفید ثابت ہو سکتا ہے، ان سب کے یہاں نثر کا آہنگ موجود ہے، کسی نے بے تکلف نثر لکھی ہے تو کسی نے با تکلف، کسی نے استعاروں کا جلوس نکالا ہے تو کسی نے استعاروں سے جنگ کی ہے اور کسی نے منطقی قطعیت کی اولیت کو ہی انشا پردازی کے نام وقف کر دیا ہے۔ غالب سے محمد حسین آزاد تک کے نثری آہنگ کا احاطہ نہایت خوبصورت الفاظ میں کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ رقم طراز ہیں۔

"مرزا غالب نے اردو نثر کو پہلی مرتبہ نثر کے طور پر پیش کیا کیوں کہ نثر کا اصل کام، موجود اور معلوم مواد کا بے تکلف ابلاغ ہے۔ سرسید احمد خاں کی نثر میں بے تکلفی تو ہے مگر ان کی سب تحریریں یکساں نہیں ہیں، سادگی سے لے کر پیچیدگی تک اور بے تکلفی سے لے کر اخلاق تک، اسی طرح ادبی صفائی سے لے لفظوں اور عبارتوں کی درشتی تک، سبھی رنگ موجود ہیں وہ طبعاً لمبے فقرے لکھنے کے عادی ہیں۔ مگر بعض مضمونوں میں مختصر فقرے بھی موجود ہیں، طبیعت کا جوش اور تندر و طوفانی کیفیت ان کی نثر میں پائی جاتی ہے۔ سرسید کی نثر میں مضمون ہی سب کچھ ہے۔ طرز بیان بیان اور آہنگ مضمون کے تابع ہے۔ ان کا اسلوب بیان ان کی شخصیت اور مواد کی پیروی کرتا ہے۔ اس میں کوشش اور کاوش کو کم سے کم دخل ہے .... راست اور سیدھے فقرے ان کی نثر کا طرۂ امتیاز ہے۔ سرسید کے رفقاء میں حالی کی نثر کا آہنگ پرسکون اور دھیما ہے۔ شبلی کا پرجوش، برجستگی کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ نذیر احمد کی نثر کا جھٹکے دار اور رُعب دار ہے آزاد ان سب سے الگ ہیں۔ اپنی ذات میں خود ایک دبستان ہیں۔۔ ۔ میں سرخوشی پیدا کرنے والی شعریت اور موسیقی پیدا کرتے ہیں، انکی نثر بخط مستقیم نہیں چلتی بلکہ لہروں کی نے اور سے دائرے، نیم دائرے بناتی ہوئی آگے بڑھتی ہے .... ترکیبوں اور اس[illegible] کی دنیا خود دریافت کرتے ہیں

کہیں رکتے، کہیں پھیلتے، کہیں پھول توڑتے، کہیں گل افشانی کرتے، کبھی نرم نرم، کبھی گرم گرم، مثل باد صبح لطافت کا دامن سنبھالے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ ان کے نثر کے لئے مستقل مضمون کی ضرورت ہے، یہاں اس قدر کافی ہے کہ شعری موسیقی اور نثری آہنگ کا عجیب امتزاج ان کی نثر میں ہے۔"[۵]

ابوالکلام آزاد کے ضمن میں سید عبداللہ کا خیال پہلے ہی رقم کیا جاچکا ہے جس کا تاثر محض یہ ہے کہ مولانا نے اردو نثر کی آہستہ خرامی کو جوئے تند و تیز بنا کر خروش زندگی کی لذتوں سے ہم کنار کر دیا۔

۱ء ج ء۳ آہنگ نثر اردو کے تعین میں، ان کے اجزائے ترکیبی کی طرف کسی نے توجہ مرکوز نہیں کی اسی وجہ سے مختلف دقتیں درپیش ہیں اور ذہن ریب و تذبذب کا شکار ہوتا ہے کہ اردو نثر کا آہنگ کیا ہے؟ اور اس کے تعینات کی کیا کیا حدیں ہیں؟ مجنوں گورکھپوری نے تو یہاں تک لکھ دیا (نظم و نثر) دونوں کے حسن کا بنیادی عنصر وہ صوتی آہنگ ہے جو معنی دار الفاظ کی ایقاعی لطافتوں اور نزاکتوں کا ہونا ضروری ہے جو شاعری یعنی نظم کی سیکڑوں برس کی کمائی ہے۔"[۶]

معنی دار الفاظ کی تشکیل و ترتیب نثری آہنگ کی بنیادی اساس قرار پاتی ہے۔ الفاظ کیا ہیں؟ لسانیات کی باریکیوں سے ماورا، ترسیل و ابلاغ کی خاطر، انسان کے اعضائے نطق سے نکلنے والی بے شمار آوازیں، جنھیں "کلامی آوازیں" کہا جاتا ہے، کی ترتیب و باز ترتیب سے ایسے مجموعے تشکیل پاتے ہیں جنھیں کو ہی الفاظ کہتے ہیں۔ روائتی قواعد میں حروف کے مجموعہ کو الفاظ سے عبارت کیا جاتا ہے۔ حالاں کہ حرف آواز نہیں، تحریر کی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لفظ کو بنیادی طور پر آوازوں اور سروں کا مجموعہ کہا گیا ہے۔ نثر کے آہنگ سے علیحدہ محض گفتگو کے طریق پر نظر ڈالنے سے محسوس ہوتا ہے کہ گفتگو یا کلام کی تعمیر میں سُر نمایاں کردار انجام دیتا ہے۔ " استفہامی، طنزیہ، فجائیہ اور ندائیہ لہجوں سے بھی معنی میں فرق پیدا ہوتا ہے اس لئے لہجے کے اس اُتار چڑھاؤ کو جس کو سُر اور (صدائی) بلندی کو کام میں لایا جاتا ہے۔ اور جیسے

اصطلاح میں "سر بہر" کہتے ہیں، صوتیہ کہا جاتا ہے۔ اردو میں زور یا تاکید کے لئے بلند سر کا استعمال ہوتا ہے اور بل کے ذریعہ بھی آواز میں بلندی کی جاتی ہے"۔؎

اس خیال کی تائید شبلی سے بھی ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں، الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ یعنی نازک، لطیف، شستہ، صاف، رواں اور شیریں اور بعض پرشوکت، متین، بلند، پہلی قسم کے الفاظ، عشق و محبت کے مضامین ادا کرنے کے لئے موزوں ہیں، عشق و محبت انسان کے لطیف اور نازک جذبات ہیں" اس لئے ان کے ادا کرنے کے لئے لفظ اسی قسم کے ہونے چاہئیں"۔؎

ایک جگہ اور اسی طرح خیال پیش کرتے ہیں "لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چوں کہ آوازیں بعض شیریں، دل آویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی و بلبل کی آواز اور بعض مکروہ و ناگوار مثلاً کوے اور گدھے کی آواز۔ اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں بعض شستہ، سبک، شیریں اور بعض ثقیل، بھدے، ناگوار"۔ قطع نظر ان باریکیوں کے صرف لہجے کے اتار چڑھاؤ کا مطالعہ ہی لفظ کی مختلف صورتوں کو پیش کرتا ہے"۔؎

لہجے کے اتار چڑھاؤ یا سر لہر سے پیدا آہنگ سے فن کار کس قدر فائدہ اٹھاتا ہے اس کا اندازہ لسانیات کے ایک سرسری مطالعہ سے ہی پتہ چل جاتا ہے "بعض اوقات کسی مفہوم کو زیادہ کرنے کے لئے جملے میں ایک لفظ پر زور دیا جاتا ہے۔ جملے میں الفاظ کا بل مفید اصولوں کے مطابق دریافت کیا جا سکتا ہے لیکن زور کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ زور کس الفاظ پر دیا جائے گا، یہ متکلم کی مرضی پر منحصر ہے۔ موٹے طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ زور دو قسم کا ہوتا ہے۔

۱۔ ممیز زور کرنے والا۔ اگر کسی مفہوم کو اپنے ابنائے نوع سے ممیز و مختلف ظاہر ہوتا ہے تو اس پر زور دیا جاتا ہے، ذیل کے مثالوں میں جس لفظ پر زور ہے اس کے اوپر دو کھڑی لکیریں بنا دی گئی ہیں۔ ملاحظہ ہو:۔

کیا تم ‖ دلی جاؤ گے؟
کیا تم دلی جاؤ گے؟

کیاتم دلی جاؤ گے ؟

پہلے جملے کے معنی ہیں کہ دلی تم جاؤ گے یا کوئی اور جائے گا۔ دوسرے جملے میں پوچھا گیا ہے کہ تم دلی جاؤ گے یا کسی دوسرے مقام پر۔ تیسرا سوال ہے کہ تم دلی جاؤ گے یا نہیں جاؤ گے ؟

۲۔ شدت ظاہر کرنے والا زور۔ یہ اکثر صفات۔ اور اوصاف ظاہر کرنے والے اسما، متعلقات فعل اور بعض افعال مثلاً اچھا، نفرت، آہستہ، نچوڑنا وغیرہ ہوتا ہے۔ لفظ میں زور پیدا کرنے کے تین طریقے ہیں۔

۱۔ سُر کو بہت بلند کر دینا

۲۔ بل کو بہت شدید کر دینا

۳۔ مصوتہ یا کبھی مصمتے کو بہت طویل کر دینا

ان میں سے کوئی ایک، دو یا تینوں عمل بروئے کار لائے جا سکتے ہیں۔ سُر کی بلندی کے ساتھ اکثر بل کی شدت رونما ہوتی ہے۔ ممیز کرنے والا زور اکثر سُر کی بلندیوں کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے۔ دونوں قسم کے زور کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

(ا) ۔ ممیز کرنے والا زور

۱۔ انسان کا فرض ہے کہ اپنے بنانے والے کو نہ بھولے۔

۲۔ کون" ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق۔

۳۔ اردو ہے جس کا نام ہمیں" جانتے ہیں داغ

(ب) شدت ظاہر کرنے والا زور۔

۱۔ بھائی وہ تو کمینہ" آدمی ہے۔

۲۔ تانگہ ذرا آہستہ" چلاؤ۔

۳۔ مجھے تم سے نفرت " ہے "۔

اسی طرح لفظ " سنو " تین آوازوں کے با معنی ترتیب سے تشکیل پایا ہے لیکن یہ لفظ اپنے سُر کی کیفیت اور اپنے اور اپنے زور کی قوت

کے اعتبار سے خطابت، ندائیہ، طنزیہ، اسرار و سرگوشی کی معنویت سے مالا مال ہے۔ اور جب غالب کہتے ہیں "سنو (!) عالم دو ہیں" تو اس لفظ کی معنویت سمندر اور آسمان کی طرح آفاق گیر جاتی ہے۔

"بامعنی اور معنی خیز میں خفیف سا فرق ہے۔ یعنی یہ کہ بامعنی لفظ کارآمد ہے لیکن ایک معنی رکھتا ہے جب کہ معنی خیز لفظ کارآمد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سے زیادہ معنی رکھتا ہے۔ اس سے مراد محض ذو معنویت نہیں ہے (مثلاً حریف کے دو معنی ہیں مدمقابل اور ساقی یا دوست)، بلکہ یہ کہ معنی خیز لفظ دو معنی ہوتے ہوئے بھی ایک سے زیادہ اہمیتیں رکھتا ہے اور یہ اہمیتیں ایسی نہیں ہوتیں کہ فرہنگ میں مل جائیں۔"

غرض کہ ایک طرف لفظ کہنے سے ہی ذہن میں آواز کی وہ اکائی اُبھرتی ہے جو کسی معنی پر دلالت کرتی ہے تو دوسری طرف اپنی معنویت کے ایسے زاویے تراشتی ہے کہ جس کی تفہیم مذاق صحیح سے ہی ممکن ہے۔ جو بغیر لفظ کی شخصیت کی تفہیم حاصل کئے ناممکن ہے۔ اس طرح اہل زبان نے آواز، علامتی شکل اور مغز معنی کے امتزاج سے بے شمار الفاظ اختراع کئے۔ پھر ان الفاظ کو جنس تعداد اور زمانہ یعنی تذکیر و تانیث، واحد و جمع اور ماضی، حال و مستقبل میں تقسیم کیا۔ اپنے اس تقسیم نامہ کی ایک ستثنا کی بھی فہرست تیار کی، حروف جار اور حروف عطف کی تخلیق کی اور فعل، فاعل اور مفعول کی درجہ بندی کی اور بیشمار الفاظ چل پڑے۔ اور عوام و خواص کی زبان زد ہو گئے۔ فن کار خواص الخواص ہوتا ہے، پر لے نرنارم یا ٹائپ آواز پر تشکیل پائے پابند الفاظ سے انحراف بھی کرتا ہے، ان کو وسعت بھی دیتا ہے اور ان کی تجدید بھی کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ دیگر اور مختلف لفظوں میں رشتے قائم کرتا ہے اور ایک امتزاج و ارتباط سے مرکبات لفظی کی ایک نئی دنیا آباد کرتا ہے۔ گویا اس طرح تین نوع کے الفاظ تعریفی یا پابند الفاظ، اشتقاقی الفاظ اور مرکبات یا آزاد الفاظ ہی نثر کے آہنگ میں اپنا دخل و عمل رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب لکھتے ہیں۔ "ایک آزردہ سو خاموش، دوسرا غالب وہ خود بیخود و مدہوش۔ نہ سخنوری رہی؛ نہ سخن دانی۔ کس برتے پر تتا پانی" اس تحریر میں پانی کا استعمال اپنے کن معنوی لاحقوں کے ساتھ ہوا ہے، اہل زبان ہی محظوظ ہو سکتے ہیں۔ الفاظ

کے داخلی اور خارجی اشتقاق کی بابت عصمت جاوید صاحب مصنف "نئی اردو قواعد" نے بڑی تفصیل سے لکھا ہے۔ مثال کے طور پر ایک لفظ کَتَبَ (یعنی اس نے لکھا) کا داخلی اشتقاق کاتب، مکتوب، کتاب اور مکتب ہے۔ اسی مادے کے دیگر الفاظ کتابت، مکتوب نگار، مکتوبات، مکتبہ، مکتبی، وغیرہ بھی اشتقاقی الفاظ ہیں۔ ظاہر ہے عربی اور فارسی سے صدہا الفاظ اردو میں آئے ہیں لیکن ان کا استعمال اردو کے آہنگ کا پابند ہے۔ مثال کے طور پر "مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں، پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان کی اور اسی قدر ضخیم کی ایک داستان بوستان خیال کی آگئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں، رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔" — یہاں لفظ، کتاب اپنے تخلیقی آہنگ کا پابند ہے نہ کی کسی قواعد یا عربی روایات کو مدنظر رکھ کر لکھا گیا ہے پوری تخیل کتاب اور شراب کے گرد گردش کر رہی ہے اسی طرح علیہ الرحمۃ کا استعمال بھی تخلیقی ہے۔ کسی بھی لفظ کا استعمال اصل میں فنکار کی صلاحیتوں پر مبنی ہے کہ وہ اردو کے آہنگ سے کہاں تک مناسبت رکھتا ہے۔ اسی طرح فن کار خارجی اشتقاق سے بھی لفظ سازی کا عمل سر انجام دیتا ہے۔

اردو میں تخلیقی فن کار عربی اور فارسی کے علاوہ ویدک، سنسکرت، پراکرت ہریانی، پنجابی، سندھی اور کھڑی وغیرہ کے الفاظ کے امتزاج، ارتکاز یا تخیلی طریق کار سے نئے نئے الفاظ کا اختراعی عمل بھی انجام دیتا ہے سوگوار، امیدوار، دانائی، سگائی دوستی، حیاتی، بچپن، دیوانہ پن، اپنا پن، چکناہٹ، کڑواہٹ، جھکاؤ، تناؤ، چڑھائی، لڑائی، لکھاوٹ، لاگت، کسمساہٹ، رنجش، بارش، پیمائش، خوراک، پوشاک، ملکیت، کیفیت، سمدھیانہ، راجپوتانہ، قلمدان، روشندان، قبرستان، درگاہ، شکارگاہ، بیلن، تلکن، چمڑا، جیوڑا، دکھڑا، مکھڑا، انکھڑی، پنکھڑی، مردوا، جوروا کتابچہ، دیگچہ، شاہراہ، شاہکار، شہپر، شہتیر، لوہار، سنار، بھکاری، کھلاڑی، گاڑی، کوچ دان، درندہ، کنندہ، پرندہ، ہوشیار، شہریار، ذی اقتدار، ذی ہوش، امر، امٹ، لاحاصل، لافانی، پتھریلا، رسیلا، مردانہ، سالانہ،

پردا، پچھوا، گیارہ، بارہ، پہلا، دوسرا، دونوں، تینوں، دگنا، دوچند، ہرچند، سیدانی، ممانی، صاحب، مالک، خالہ، چکرانا، پتھرانا، کفنانا، دفنانا، آزمانہ، تراشنا، اٹھا، چلا، پکڑا، کھول، پھیر، توڑ، کرا، سنا، دکھا، کھلا، ڈھلا، سانچلا، بھلا وغیرہ وغیرہ اشتقاقی الفاظ کہیں چند حروف کے سابقوں اور کہیں لاحقوں سے اردو میں تشکیل پاتے ہیں۔ علاوہ ازیں اشتقاقی الفاظ دو لفظ کے امتزاج سے بھی ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ مثلاً اچھا آدمی، ہاتھی دانت، ڈاک گھر، نمائندہ، جل پری، مرکب اشتقاقی الفاظ ہیں مرکب اشتقاقی الفاظ پر غالب کا بڑا باقی مطالعہ بیان کا متقاضی ہے۔ فرماتے ہیں:۔

"وہ میاں صاحب ہانسی کے رہنے والے بہت چوڑے چکلے جناب عبدالواسع فرماتے ہیں کہ بے مراد صحیح اور نامراد غلط۔ ارے ستیاناس جائے۔ بے مراد اور نامراد میں وہ فرق ہے جو زمین اور آسمان میں۔ نامراد وہ ہے جس کی کوئی مراد، کوئی خواہش، کوئی آرزو نہ بر آوے۔ بے مراد وہ ہے جس کا صفحۂ ضمیر نقوش مدعا سے سادہ ہو۔ از قسم بے مدعا و بے غرض، و بے مطلب۔ سبحان اللہ۔ ان دونوں امروں میں کتنا فرق ہے۔ ناچار اور ناکام اور ناراست اور ناچاری یہ مخفف ناچارہ اور ناچارگی یہ مخفف ناہموار ہے اور نامراد اور ناانصاف یہ سب درست ہیں۔ ہائے، کہاں گئے ہانسی والے معار"۔

ایک جگہ مزید لفظ خورشید کا تحلیلی تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں " پارسیوں کی دید و دانست میں بعد خدا آفتاب سے زیادہ کوئی بزرگ نہیں۔ اسی واسطے آفتاب کو خر لکھا اور شید کا لفظ بڑھا دیا۔ شید بشین، مسکور و یائے معروف بروزن عید روشن کو کہتے ہیں۔ یعنی اس پہ اس نور قاہر ایزدی کی روشنی ہے۔ خر اور شید یہ دونوں اسم آفتاب ٹھہرے، جب عرب و عجم مل گئے تو اکابر عرب نے کہ وہ منبع علوم ہوئے۔ واسطے دفع التباس کے خر میں واو معدولہ بڑھا کر خور لکھنا شروع کیا۔ ہر آئینہ متاخرین نے اس قاعدہ کو پسند کیا اور منظوم کیا اور فی الحقیقت یہ قاعدہ بہت مستحسن ہے۔ فقیر خر جہاں بے اضافہ شید لکھتا ہے۔ موافق قانون عظما کے عرب بہ واو معدولہ لکھتا ہے۔ یعنی خور اور جہاں باضابطہ لفظ شید لکھتا ہے وہاں بہ پیروی بزرگان فارسی

سر بسر لفظ خور کو بے واؤ لکھتا ہے۔ یعنی خر شید خر کا قافیہ در ادر بر کے ساتھ جا کر اور رد ا ہے خود میں نے دو چار جگہ باندھا ہوگا۔ وہاں میں بے واؤ کیوں لکھوں ! رہا خورشید چاہے بے واؤ لکھو چاہو مع الواو لکھو۔ میں بے واؤ لکھتا ہوں مگر مع الواؤ کو غلط نہیں جانتا اور خر کو کبھی بے واؤ نہ لکھوں گا۔ قافیہ ہو یا نہ ہو یعنی نظم میں وسط شعر میں آ پڑے یا نثر کی عبارت میں واقع ہو خور لکھوں گا۔ یہ بات بھی تم کو معلوم رہے کہ جس طرح خر ترجمہ نور قاہر کا ہے۔ اسی طرح جم ترجمہ قادر کا ہے کہ با ضابطہ لفظ شید اسم شہنشاہ وقت قرار پایا ہے ۔“ سے

یہاں یہ نتیجہ اخذ کرنا بیجا نہ ہوگا کہ نثر کے آہنگ میں لفظ خورشید کی عظمت و جلالت اور ہیئت بغیر اس کے اشتقاق کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔ یہی حال کم و بیش دوسرے اشتقاقی الفاظ کی ہے۔ اشتقاقی طریق کار کے علاوہ اردو کے نثری آہنگ میں تشکیل الفاظ کا عمل مرکبات سے بھی لیا جاتا ہے۔ اسم۔ اسم. فعل، فعل، صفت، صفت فعل اسم یا اسم فعل، صفت اسم یا اسم صفت، صفت فعل یا فعل صفت یا ان کے مجموعوں یعنی اسم فعل صفت سے ایک مرکب لفظ تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر دانہ پانی، تانا بانا، دوست آشنا، پیار محبت، خیر خیرات، حال احوال، بول چال، کہاسنا، ان بن، چہرہ مہرہ، بچے کچے، گلدان گھر بار، بت پرست، سنگتراش، قصہ خواں، گورکن، چڑی مار، جیب کترا، ہتھکڑی، کال کوٹھری، لٹھ مار، ٹال مٹول، غٹا غٹ، لبالب، گرما گرم، رسا دل، انگوچھا، کاپھڑا، کفن چور، کام چور، قلم تراش، کالا پانی، شاہزادہ، گفتگو، جستجو، نشست و برخاست، دریا دل، گیسو دراز، نیک مزاج، اچھا خاصا، موٹا تازہ، ٹھیکیدار، چھٹی رساں، فلک بوس، تفرقہ پرداز، دل پھینک، جامہ زیب، ستم رسیدہ، سرپھرا، بال بال، بھول بھول، صبح شام، دمادم. وغیرہ وغیرہ الفاظ اردو مرکبات کی نا تمام فہرست ہے۔ فارسی مرکبات میں مذکرہ بالا طریقوں کے علاوہ اضافت کا طریق کار بھی اردو میں روا ہے یہی وجہ ہے کہ دریائے دل، ساحل سمندر، شاہ عالم، نور چشم، صاحب طرز جان ناتواں، مرغ تخیل، تخم عمل، خانہ ویراں، آب و گل وغیرہ کا استعمال عام

غالب جنکے نظم اردو کے نثری آہنگ کی سند ہیں، اضافتوں کے مستحسن استعمال میں کہیں بھی نہیں چوکے ہیں۔ لکھتے ہیں، "نورِ چشم راحت جان، امیر سرفراز حسین جیتے رہو اور خوش رہو تمہارے تحملی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو بوئے پیرہن نے یعقوب کے ساتھ کیا تھا" — بوئے پیرہن کی اضافی ترکیب کے مرکب کے مطالعہ کے لئے دفتر کے دفتر درکار ہیں۔ ان مرکبات سے قطع نظر اردو میں مرکب صفات عددی، سہ اعضائی مرکبات، ثانوی مشتقات سے تیار مرکبات کا بھی رجحان عام ہے۔ مثال کے طور پر اڑتالیس، اڑسٹھ، دل خوش کن، ہر دلعزیز، پرہیزگاری، خدارسیدگی، کاری گری، خوبصورتی وغیرہ۔ وغیرہ دیکھے جاسکتے ہیں۔ الفاظ کی مرکب سازی تشکیل الفاظ میں ایک طرف اگر معاون ثابت ہوتی ہے تو دوسری طرف "جملہ"، جو نثری آہنگ کے تعین کی اکائی ہے، کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔

۲،ج،۲ مندرجہ بالا تجزیاتی بحث سے لفظ کی اہمیت و عظمت اور معنویت کا اندازہ باعتبار آہنگ نثر بآسانی لگایا جاسکتا ہے لیکن لفظ چاہے جتنا پہلودار اور دلکش جیتی کیوں نہ ہو بغیر کسی تنظیمی ترتیب کا ہیرا یعنی جسے جملہ کہتے ہیں کیا ہے؟ مولوی عبدالحق لکھتے ہیں "کوئی شخص کتنی کہے کم بات کرنی چاہے تو وہ بھی جملے سے کم نہ ہوگی یعنی اتنی بات کہ جس سے دوسرا آدمی اس کا مطلب سمجھ جائے" — جانے بات نہیں بنتی۔

ماہر لسانیات یسپرسن کا خیال محل بیان ہے، "جملہ" ایک مکمل اور آزاد انسانی کلام ہے۔ اس کے مکمل اور آزاد ہونے کا اظہار اس کے قائم بالذات ہونے کی صلاحیت سے ہوتا ہے" اس تعریف میں لفظ "کلام" خاص طور پر ایک سب سے زیادہ وسیع الذیل اصطلاح کی حیثیت سے جو مجھے سوجھ سکی ہے، استعمال قائم کیا گیا ہے۔ عام طور سے کلام سے مراد ہوتی ہے کسی بات کو دوسرے تک پہونچانا۔ لیکن یہ ضروری نہیں۔ (جیسے خود کلامی میں) پھر بھی کلام کو جملے کی شکل میں شناخت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ وہ ترسیل کا کام اس طرح انجام دے، جیسے اسے کوئی سننے والا ہو" — آگے چل کر یسپرسن مزید لکھتا ہے، "یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ جملے کی تعریف بیان کی گئی ہے وہ خالص معنوی نوعیت کی ہے ایک لفظ یا مجموعہ الفاظ کو جملہ بننے کیلئے خاص قواعدی ہیئت کی ضرورت نہیں ہوتی" — جب کہ بلوم فیلڈ جملے کی تعریف

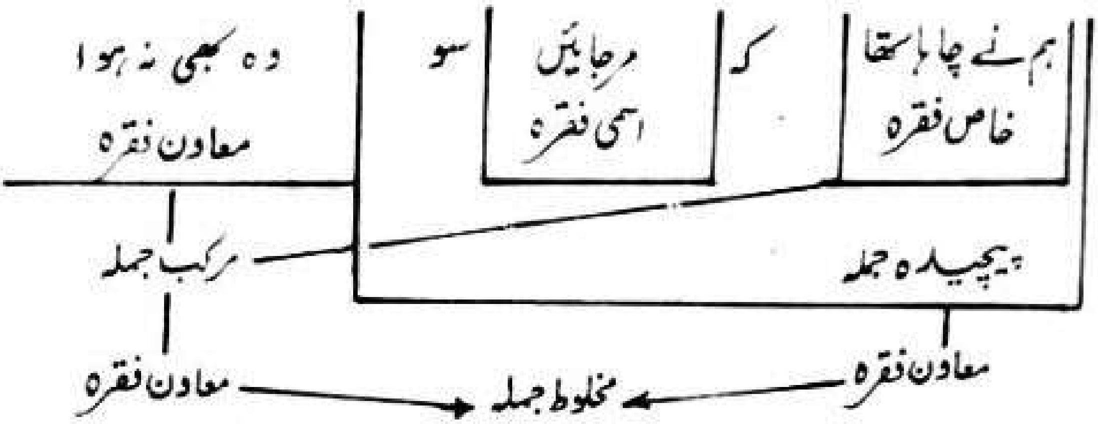
اس کی ہیئت کے پیش نظر کرتا ہے ۔" جملہ وہ آزاد لسانی ہیئت ہے جو کسی قواعدی تعمیر کے ذریعے اس سے بڑی لسانی ہیئت کا حصہ نہ ہو۔" ــــ جملے میں "سر" کے اتار چڑھاؤ پر روشنی ڈالتے ہوئے بلوم فیلڈ کہتا ہے، کلام ایک سے زیادہ جملوں پر مشتمل ہو سکتا ہے:" کہو خیریت تو ہے" "آج موسم بڑا خوشگوار ہے" "کیا ہم ٹینس کھیلنے نہیں جائیں گے" یہ تینوں لسانی ہیئتیں مل کر ایک مکمل کلام کا اظہار کرتی ہیں۔ لیکن ان کے درمیان کوئی قواعدی التزام نہیں ہے جو ان کو وسیع تر لسانی ہیئت میں تبدیل کر دے۔ اس لئے یہ تینوں لسانی ہیئتیں آزاد لسانی ہیئتیں یعنی جملے ہیں۔" ــــ ماہر لسانیات عصمت جاوید کا خیال بھی اہمیت کا حامل ہے، رقم طراز ہیں، " جملہ الفاظ کا مجموعہ تو ہوتا ہے لیکن کیا الفاظ کا ہر مجموعہ جملہ کہلانے کا مستحق ہے؟ الفاظ کے مندرجہ ذیل مجموعے ملاحظہ ہوں۔ ۱۔ ہے اوپر بیٹھا بندر کے پیڑ ۲۔ جایا تم کرو تم نے تنہا ایسے میں لاکھ ہے کہ کیا نہ۔ کوئی بات سمجھ میں آئی؟ اب اگر انھیں الفاظ کی ترتیب بدل کر ہم یوں کہیں : ۱۔ بندر پیڑ کے اوپر بیٹھا ہے۔ ۲ میں نے تم سے لاکھ بار کہا ہے کہ تم تنہا جایا نہ کرو تو بات فوراً سمجھ میں آجاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جملہ الفاظ کا صرف مجموعہ نہیں بلکہ با معنی مجموعہ ہوتا ہے اور یہ "معنی پن" صرف مجرد الفاظ کے ذریعہ نہیں بلکہ جملے میں الفاظ کی مخصوص ترتیب کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔" ــــ

لیکن جملہ صرف معنوی الفاظ کی تنظیمی ترتیب کا ہی نام نہیں بلکہ ایک خاص ترکیبی تنظیم بھی جملے کے تشکیل میں معاون ثابت ہوتی ہے فن کار مختلف ترکیبوں کا استعمال بڑی چابکدستی سے کرتا ہے۔ ان میں مخصوص ترکیبیں اسمی اور توصیفی ہیں مثال کے طور پر غالب کہتے ہیں " مخدوم زادہ عالیشانی متعدس دودمان حضرت شاہ عالم امن و امان عزد شان دعلم و عمر سے برخوردار ہیں " ــــ یا " ایک ظالم پانی پت انصاریوں کے محلے کا رہنے والا لوٹ لے گیا " اسی طرح سے کرسی پر بیٹھا ہوا، کالا، لمبا، بدصورت ۔ آدمی بڑا ذہین ہے۔ یا اسی طرح سے " احمد کی گھر کی دیوار کے بائیں جانب سے لگی سڑک پہ ایک کالا لمبا بدصورت آدمی کھڑا ملے گا " میں اضافی ترکیبوں کا استعمال ہوا ہے اگر چہ یہ ترکیبیں قواعدی اعتبار سے صحیح ہیں لیکن اردو کے نثری آہنگ سے اپنے خصوصی تنافر کے سبب کوئی خاص تعلق نہیں رکھتی ۔ جب کہ غالب کا جملہ نثری آہنگ کی خصوصیت سے مالامال

ہے۔ اور ترکیبوں کی ادوات سے بھی۔ لیکن جملے کی ساخت کی ضرورت کے لئے یہ محض معاون اجزا ہیں۔ بقول عصمت جاوید، "انسان مختلف سماجی اور انفرادی مقاصد کے لئے زبان کا استعمال کرتا ہے۔ زبان جہاں ترسیل کے ذریعے داد و ستد کے عمل کو آگے بڑھاتی ہے وہیں انفرادی جذبات کی ترجمانی کے ذریعے ماحول سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے آلۂ کار کا کام دیتی ہے۔ چوں کہ انسان مختلف النوع مقاصد کیلئے زبان کا استعمال کرتا ہے اور زبان جملوں پر مشتمل ہوتی ہے، اس لئے مقاصد کے اعتبار سے جملوں کی نوعیتیں بھی مختلف ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ انسانی فطرت کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر لسانی گروہ کے لئے جملوں کی نوعیتیں بھی الگ الگ ہوتی ہیں۔" اس لحاظ سے تمام (جس میں تمام ضروری اجزا ئے نثر شامل ہوتے ہیں) جزوی اور محذوف جملہ کی اقسام ہو سکتی ہیں لیکن شکریہ، اللہ قسم، سبحان اللہ، ارے باپ، بے شک، خوب، لاجواب، ناممکن، مار ڈالا، ہائے مرے، ہوں، افسوس افسوس، بچھو، بچھو، وغیرہ وغیرہ الفاظ کے سروں کی مدد سے استعمال کئے جانے والے فقرے ہیں۔ جب کہ "سید صاحب! نہ تم مجرم نہ میں گنہگار، تم مجبور میں ناچار" محذوف جملہ ہے۔ لیکن تفہیم و عمل (IMPRESSION & FUNCTION) کے اعتبار سے محققوں نے جملہ کی چار اقسام بتائی ہیں۔

یہ ہیں بیانیہ۔ امر۔ استفہامیہ۔ فجائیہ۔ بیانیہ جملہ مزید دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے جو ایجابی جملہ و منفی جملہ سے عبارت کیا جا سکتا ہے جس کا لہجہ بہر کیف بالترتیب اقراری اور انکاری ہوتا ہے۔ امر جملے حکم، نہی کے ساتھ درخواست و گذارش کی حدوں میں بھی داخل ہوتے ہیں، جب کہ استفہامیہ میں سوال اور فجائیہ میں حیرت یا خوشی اور تاسف کا اظہار ہوتا ہے۔ یہاں یہ امر قابل مطالعہ ہے کہ یہ جملے تنہا بھی استعمال ہوتے ہیں اور بقول عصمت جاوید "ان میں کچھ الفاظ کے گھٹانے، بڑھانے، ترتیب بدل دینے اور سر لہر مختلف کر دینے سے ایک قسم دوسری قسم میں بدل سکتی ہے۔" غرض کہ الفاظ کے اشتقاق کی طرح جملوں کا بھی اشتقاق ہوتا ہے۔ یہ اشتقاق ایجابی، منفی، استفہامی، نہی، استفہام انکاری اور استفہام اقراری نوع کے ہوتے ہیں۔ اشتقاق کی مثال غالب کے یہاں بھری پڑی ہیں۔ ایک مثال سے اس کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ملاحظہ

کیجئے "قصہ مختصر شہر صحرا ہو گیا تھا۔ اب جو کنویں جاتے رہے۔ اور پانی گوہرِ نایاب ہو گیا تو یہ صحرا صحرائے کربلا ہو جائے۔ اللہ اللہ! دلی نہ رہی اور نہ دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے جاتے ہیں۔ واہ رے حسنِ اعتقاد! ارے بندۂ خدا! اردو بازار نہ رہا، اردو کہاں؟ دلی اب شہر نہیں، کیمپ چھاؤنی ہے۔ نہ قلعہ، نہ شہر نہ بازار نہ نہر۔ اور کا حال کچھ اور ہے۔ مجھے اور انقلاب سے کیا کام؟" سے ظاہر ہے، اس اقتباس میں ایک جملہ دوسرے جملہ سے جس طرح دست و گریباں ہے۔ اسکا آسانی پتہ لگایا جا سکتا ہے؛ ایک جملہ "قصہ مختصر، شہر صحرا ہو گیا تھا" ایک قصہ ہے جس کا مختصر یوں ہے کہ ایک شہر تھا جو صحرا ہو گیا" سے مشتق ہے۔ اس فقرہ میں نہ کی تکرار اثباتی جملہ سے مشتق ہے اسی طرح استفہام کہاں، کیا کے علاوہ اقراری انداز میں بھی موجود ہے۔ مجایۂ رنگ کا اشتقاق بھی قصہ مختصر سے لے کر کیا کام تک مختلف انداز سے آیا ہے "دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے جاتے ہیں" حیرت و استعجاب کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ فقرہ کی ساخت و بناوٹ کے اعتبار سے مفرد، مرکب، پیچیدہ اور مخلوط جملہ کی درجہ بندی کی مثال بھی اوپر موجود ہے۔ قصہ مختصر ایک مفرد جملہ ہے لیکن قصہ مختصر، شہر صحرا ہو گیا تھا۔ مرکب جملہ ہے۔ اسی طرح بھائی! کیا پوچھتے ہو کیا لکھوں؟ دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر ہے" ایک پیچیدہ جملہ ہے گویا فقروں کے مرکبات سے پیچیدہ فقروں کی تشکیل ہوتی ہے لیکن جب مفرد، مرکب اور پیچیدہ فقرے دست و گریباں ہونے لگتے ہیں تو مخلوط فقرے بنتے ہیں۔ ماہرِ لسانیات، عصمت جاوید نے "ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا" کو مندرجہ ذیل خاکے کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں:



مخلوط جملے کی ایک اور مثال ملاحظہ کریں

ہر چند قاعدہ عام یہ ہے (۱) کہ عام آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں (۲) لیکن یوں بھی ہوا ہے (۳)

کہ عالم ارواح کے گنہگار دنیا میں بھیج کر سزا پاتے ہیں (۴) چنانچہ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو (۵)

روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔" یہاں پانچ فقروں کو ایک خاص آہنگ و ترتیب میں

گوندھ کر ایک فقرہ بنایا گیا ہے جس میں انضباط و تسلسل مکمل طور پر جلوہ گر ہے۔ لیکن خاص طرز کا آہنگ کسی تسلسل کا پابند بھی ہو یہ ضابطہ نہیں ہے۔ بلکہ "حقیقت یہ ہے کہ زبان کی لغزشیں عیب نہیں بلکہ غلطی کے ضمن میں آتی ہیں اور بیان کی خرابی غلطی نہیں بلکہ عیب ہے...... تنقید زبان کی لغزشیں معاف کر سکتی ہے لیکن بیان کی خرابی سے درگذر نہیں کر سکتی ہے" ۵

یہی وجہ ہے کہ اردو نثر کا آہنگ ایسے فقروں سے آراستہ ہوتا ہے

جو قواعد کے اعتبار سے بالکل غیر ضروری ہوتے ہیں؛ لیکن صاحب طرز ایسے فقروں سے باز نہیں آتا۔ ایسے فقروں کو اصطلاح میں "جملہ معترضہ" سے عبارت کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کریں ۱۔ "سنو صاحب! جس شخص کو جس شغل کا ذوق ہو اور وہ اس میں بے تکلف عمر بسر کرے اس کا نام عشق ہے۔" ـــ ۲۔ "میرا حال اس فن میں اب یہ ہے کہ شعر کہنے کی روش اور اگلے کہے ہوئے اشعار سب بھول گیا مگر ہاں! اپنے ہندی کلام میں سے ڈیڑھ شعر یعنی ایک مقطع اور ایک مصرعہ یاد رہ گیا ہے سو گاہ۔ گاہ جب الٹنے لگتا ہے تب دس پانچ بار یہ مقطع زبان پر آجاتا ہے۔" ـــ ۳۔ یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں جو دکھ مجھ کو ہے اس کا بیان تو معلوم مگر اس بیان کی طرف اشارہ کرتا ہوں۔" ـــ ۴۔ انگریزی کی قوم میں سے جو ان رو سیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے، اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق تھا اور کوئی میرا دوست اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔" ـــ کسی فن کار کے ایک اقتباس سے چار جملہ معترضہ کی موجودگی اس کی اہمیت و ضرورت کی طرف نشاندہی کرتی ہے؛ اور دو بھی صاحب طرز کے قلم سے نکلے فقرے بہر کیف اس امر پر دلیل ہیں کہ جملہ معترضہ مخلوط جملہ کے ساتھ ساتھ چل کر اس کے حسن و جمال میں مزید اضافہ کرتا ہے۔

د ۳ ز یہ امر حقیقت پر مبنی ہے کہ سخن و ادب بنیادی طور پر لفظوں کا آرٹ ہے کیوں کہ الفاظ خصوصی سانچے میں اپنا مقام حاصل کر کے اس سانچے کا پیٹرن یا ٹائپ متعین کرتا ہے۔ اس لیے عبارت آرائی میں لفظ ہی خام مواد (MATERIAL) ہے۔ ایک ارفع ادب کا ہر لفظ سانچے کے سیاق و سباق میں اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہوئے مخصوص معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ پوری تخلیق سے اس کا تعلق ہوتا ہے؛ اس تنظیم سے پیٹرن یا ٹائپ کا تعین ہوتا ہے۔ اس طرح ادب بھی مجرد چیز نہ ہو کر مادہ کی شکل میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ادب میں وقف۔ سوالیہ نشان خطوط وغیرہ بھی ادب کے علاوہ پیش کئے جاتے ہیں۔ ادیب و شاعر اپنی۔ اپنی طبیعت سے انہیں لاد تا ہے۔ ایسا کرنے سے ادب کی وحدت مجروح ہو سکتی ہے۔ گویا لفظ وہ نقطہ ہے جہاں پیٹرن اور فکر یا نظر اور اس سے نمود اور مادہ

تمام تر ... مرکب وحدت کی شکل اختیار کرتے ہیں۔

ادبی ... لفظوں کے اندرون سے باہر نکلنے والی چیز اپنی ایک شخصیت کی حامل ہوتی ہے۔ (ESSAY IN CRITICISM ...) ادب کی اس حریت پسندی کا بیان دیگر نقادوں نے بھی کیا ہے۔ گراہم ادب میں "کسی چیز یا مادہ" کی تلاش نہیں کرتے بلکہ ادب کو ہی "کچھ" تسلیم کرتے ہیں (INTRODUCTION TO POETRY ...) عصرِ جدید کے نقادوں کے احوال بیان کرتے ہوئے ارل واسیرمن نے ادب کی اس آزادی کی تائید کیا اور بام گارٹن سے لے کر ... ستن وازرین تک کی روایت کا ذکر کیا ہے (THE SUBTLER LANGUAGE ...)۔ اس کے مطابق ادب زبان کے فنی تحرک کی انفرادیت کا ایک جزو قرار پاتا ہے زبان کی تسخیر کرتی ہے، پھر انھیں سیاق و سباق کے پیٹرن کے مطابق دوبارہ مرتب کرتی ہے۔ یہ تخلیقات زبان کے باہمی تعلقات ہیں نہ کہ کوئی مادہ۔ اس طرح زبان دو طرح عمل کرتی ہے۔ یہ سیاق و سباق لاحقوں اور سابقوں سے ذہن میں مرکز سے گریز کرتی ہے اور لسانیاتی تنظیم زبان کو مرکز کی طرف کھینچتی ہے۔ پہلے نکتے کے ذیل میں زبان حسن و زیبائی سے گریز کرتی ہے اور معنویت پر زور دیتی ہے جبکہ دوسرے میں زبان اپنے فنی جمال کی طرف متوجہ ہو جاتی ہے۔

زبان کی بنیاد خارجی ماحول و مشاہدات سے بھی ہے۔ لہٰذا لفظوں کے معنی کا مطلب لفظوں کے لاحقوں و سابقوں کی تنظیم سے ہے۔ یہی تنظیم انسانی زندگی کو ... لفظوں کی معنویت، خصوصیات اور سابقوں و لاحقوں کے سیاق و سباق میں تشکیل پاتا ہے۔ زمانے اور آل کے تغیر و تبدل سے چیزوں کی خصوصیات و سابقوں و لاحقوں میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ نتیجتاً لفظوں میں بھی تغیر پیدا ہوتا تھا۔ گویا جہاں الفاظ ہوں گے، وہاں مادہ، اشیاء، عناصر اور ماحول وکوائف کی ایک دنیا موجود ہوگی۔ یہ چیز ذہنی سطح کے علاوہ ہے۔ اس طرح لفظ، چیز یا عناصر اور لاحقوں اور سابقوں کی تثلیثی تنظیم خود بھی ایک مادہ ہے۔ لفظ" دریافت شدہ " مادہ، خصوصیات یا سابقوں اور لفظ خود کی وحدت ہی دریافت شدہ

معنویت کی یکجائی کا غماز ہے۔ لفظ اور معانی کی وحدت سے ہی انفرادیت اور اس تبدیلی بھی اصلیت کا تعین کرتی ہے۔ وحدت کا یہی تصور ان اقدار کی اساس ہے جو ادب کے فکر و فن کی بنیاد تشکیل کرتا ہے۔ وحدت کے اسی تصور نے لفظ کو بھی ایک مادہ ہے۔ تسلیم کیا ہے۔

کروچے نے اپنی کتاب "AESTHETICS" کی اٹھارویں باب

IDENTITY OF LINGUISTIC & AESTHETICS

میں عناصر زبان اور عناصر حسن میں یکتائی و حسن موجودگی ڈھونڈی ہے۔ کروچے کی بنیادی اصطلاح "اظہار" ہے جو جمالیات کے حدود کا احاطہ کرتا ہے اس کے مطابق جمالیات اور علم زبان (علم الکلام) دونوں ہی ایک شخصی تخلیقی عمل سے متعلق ہو جاتے ہیں۔ اس کے مطابق علم زبان مجموعہ (SET) تیار کرتا ہے۔ آئی کی جمالیات پر کروچے نے بہت اثر ڈالا۔

وڈسیلیرن بہت متاثر نظر آتا ہے۔ لیو اسپنرز کی تحریروں میں بھی اس کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید نظریہ زبان، تمدن اور ماحول میں علم زبان اور لسانیات پر غور و فکر کرتا ہے۔

لہٰذا یہ امر کہ ادبی زبان روزمرہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ قطعی غلط نہیں اس کا اسلوب بھی خصوص کا حامل ہوتا ہے۔ ورنہ ایسا نہ ہونے پر اسلوب کی انفرادیت ختم ہو جاتی ہے۔ لہٰذا فنکار و ادیب عامیانہ پن سے دو سطحوں سے گریز وا جتناب کرتا ہے۔ ۱۔ قدیم روایتی زبان کی عمومیت سے اجتناب۔ ۲۔ موجودہ اور حال کے روزمرہ اور انکے استعمال کی عمومیت سے اجتناب (DEVIATION) کے اس عمل میں بہ تخلیقی عمل کی سرگرمی پیدا ہو جاتی ہے۔ ادبی زبان عمومی زبان کے مختلف اصولوں اور ضابطوں سے انحراف کرتی ہے۔ چارلس آئی۔ آس گڈ نے اس نظریہ سے اسلوب کی تعریف کی ہے۔ اجتناب کے نقطہ نظر سے ڈلن ٹامس (DYLAN THOMAS) کے مشہور استعمال "A GRIEF AGO" کو لیا جا سکتا ہے۔ یہ استعمال زبان عام کے استعمال سے اجتناب ہے۔ ٹامس نے "GRIEF" کو زمانی لحاظ کے اسم سے

عبارت کیا ب A YEAR AGO, A MINUTE AGO وغیرہ کے عمومی استعمال کے مقابلے میں A GRIEF AGO یقیناً اجتناب کی کھلی ہوئی مثال ہے۔

کسی بھی ملک یا زمانے کی زبان کے مطالعے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ادیب و فنکار اپنی تخلیقی قوتوں سے مجبور ہو کر احساسات کے جگانے اور ان کو نئی سمتوں میں داخل کرنے کے لئے زبان کی عمومی حدود و ذرائع کا اضافہ کرتا ہے۔ ادب اور فن کار دونوں اس امر پر اصرار کرتے ہیں کہ زبان کا آزادی سے استعمال ہو اور اسی طریق کار سے زبان ترقی کرتی ہے۔ غزل گو شعراء نے، جدید افسانہ نگاروں نے، انشا پردازوں نے اور تنقید نگاروں نے، ادیبوں نے زبان کو نت نئے لفظوں سے متعارف کرایا ہے، اس کا ذخیرہ بڑھایا ہے۔ جیسا مولانا ابوالکلام آزاد نے عمومی زبان کے پیٹرن سے اجتناب کر کے نئے لفظوں کی دنیا دریافت کی ہے۔

ادب کسی بے جان واقعہ کا اظہار (STATEMENT) نہیں ہوتا عمومی زندگی میں زبان کا جس طرح سے استعمال ہوتا ہے۔ اس کا مقصد حقیقت پسندانہ انداز میں خبر دینا ہوتا ہے۔ مگر ادب خبر سے آگے کی سطحوں پر کچھ "آگاہی" بھی ہے۔ لفظ اور لفظ کے سانچوں کے مجموعے (SETS) ادب کے تجزیہ کے ساتھ زبان کی مادی بنیادوں پر ہی ممکن ہے۔

<u>۳ ر د ۲</u> جی آفرے لیچ نے معانی کی دو سطحیں متعین کی ہیں (MEANING) ۔۲ اہمیت (SIGNIFICANCE) معانی بنیادی طور پر اس کی اہمیت اور قدر و قیمت پر مبنی ہے۔ لیکن لیچ نے معانی کو ہی اہم تسلیم کیا ہے۔ کیوں کہ اندرون لفظ تک پہونچنے کا صرف یہی ایک ذریعہ ہے۔ بھارتی ادب کی ایک قدیم تاریخ میں مشہور آچاریہ آنند وردھن نے اسی اصول کو توقیم میں پیش کیا تھا۔ ادیب کی زبان کے معاملے میں جیافرے ' این ' لیچ نے A LINGUISTIC GUIDE TO ENGLISH POETRY میں کچھ اہم فارمولے پیش کئے ہیں ادبی زبان میں عمومی زبان کے اصولوں سے اجتناب یا ان اصولوں سے گریز جن کا تعلق عمومیت سے ہے۔ مختلف گریزوں میں چند واضح گریز ہوتے ہیں اور چند عمیق و

باریک اور چند بالکل مبہم۔ ان گریزوں کے ذریعوں اور طریقوں دونوں کا مطالعہ کرنا لازم قرار پاتا ہے۔ ۲۔ زبان کے دیگر طریقہ استعمال کے مقابلے میں ادیب کی بڑھی ہوئی قوت آزادی کا مطالعہ لازم ہے۔ ادبی زبان کے مطالعے میں اس آزادی کا ایک تناسب سے لازمی اثر پڑتا ہے۔ ۳۔ ادبی زبان کے اہم ترین اوصاف اور ان کے بنیادی طریق کی استعمال میں عمومی زبان کے استعمالات بھی مضمر ہوتے ہیں۔ لہٰذا ادبی زبان کو پرکھتے وقت عمومی زبان کو بھی مدنظر رکھنا ہوگا۔

۳ر ۲ر ۳ یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر ان نتائج کے قطع نظر لفظ تا جملہ کی بحث کی طرف ایک بار پھر پلٹنا ضروری ہے کہ ادب بنیادی طور پر ایک لسانیاتی تخلیق ہے۔ اسی شکل میں اس کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ پیج نے لسانیات کے استعمال سے ادب و شاعری کی تنقید کے لئے "بیانیہ شاعری" کا استعمال جا بجا کیا ہے۔ ادب محض خبر نہیں ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ادیب نے اپنے احساس، جذبے اور خیال کو زبان کے مخصوص بیان میں ہی تو ظاہر کیا ہے تب ان خصوصی تجربوں کے تجزیے سے ان احسات و جذبات تک پہنچنا ممکن ہوا ۱۹۵۲ میں زیڈ ایس ہیرس نے " DISCOURSE ANALYSIS " کے نام سے جدید لسانیاتی تجربوں کی شکل تیار کی تھی۔ اس میں زبان کے عناصر اور فقروں کے باہمی تعلق کا تجزیہ کا طریقہ و تجربہ پیش کیا گیا تھا۔ لسانیات عام طور سے فقروں کے تجزیہ تک محدود ہے۔ مگر تخلیق ایک فقرہ تو نہیں ہوتی بلکہ فقروں کا مجموعہ (SET) ہوتی ہے اس مشکل کو ہیرس نے حل کیا۔ اب لسانیات تخلیق کو وحدت بخشنے والے سانچوں کا تجزیہ بھی کر سکتی ہے۔ چومسکی نے ESSAY ON STYLE & LAN - GUAGE میں بھی COLORLESS GREEN IDEAS SLEEP FURIOUSLY جیسے فقروں کی تحقیق قواعد سے کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی تخلیقات ادب میں بہت پائی جاتی ہیں، مگر عمومی زندگی میں اس طرح کا استعمال کم ہوتا ہے۔

۳ر ۳ر ۴ لفظوں کے مجموعہ کو تحلیل اور تجزیہ کرنے کا طریقہ (COLLOCATION)

— اور سٹ (SET) کی تصوراتی شکلیں تجزیہ کے لحاظ سے بہت اہمیت کی حامل ہیں۔ تقریباً ۲۵ سال قبل ہیرولڈ واہٹ پال نے اس بات پر زور دیا تھا کہ "کوئی بھی ادبی کارنامہ تخلیقی زبان سے باہر نہیں جا سکتا" — اور اسی درمیان مختلف سائنسی تجربوں نے ہیرولڈ کے خیال ثابت کر دکھایا" —

• کمپوزیشن اینڈ اسٹائل" یس آر۔ ڈی۔ بلیک مین نے نثر کی تشکیل کے باب میں خاصہ دلچسپ اور محققانہ بحث کیا ہے۔ اور اسی کے آہنگ سمیت انھوں نے نثر کو کئی زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ بلیک کے مطابق "ایک فقرہ ہمیشہ اپنی تشکیل کے لحاظ سے ایک مکمل قول، تجویز، یا مقصد پیش کرتا ہے۔ اس کو فکر کی درخشانی بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ہر فقرہ خود محض ایک فقرہ ایک قول کی حد بندی میں اسیر نہیں ہوتا۔ ایک فقرہ کئی عناصر سے مل کر بنتا ہے جن کو ارکان نثر کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ لیکن ان میں ذہنی مرکزیت بنیادی عنصر ہے۔

۳۶ فرانسیسی نقاد فقرے کو اسلوبیاتی مطالعے کے ضمن میں دو عمومی حصوں PERIODIQUE اور COUPE میں تقسیم کرتے ہیں PERIODIQUE میں فقرے کی تشکیل میں اس کے تمام ارکان ایک دوسرے سے اور ایک دوسرے پر منحصر ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ معنویت کی سطح کی جلوہ نمائی بغیر اس کے نیم برہنہ جسم کی نقاب کے ممکن نہیں۔ اس طرح یہ مزید حسین، غنائی اور وسیع عبادت بن جاتی ہے۔ STYLE COUPE میں روح کا مقصود بیان نہایت اعجاز کے ساتھ خود مختار اور آزادانہ اور اپنی معنویت کی پوری تکمیل کے ساتھ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ بہرکیف ایک مکمل فقرے کے نہایت لازمی عناصر جو نہایت واضح بھی ہیں؛ وہ ہیں:

(CLEARNESS) واضح، (PRECISION) ایجاز، (UNITY) وحدت (STRENGHT) زور (HARMONY) آہنگ PERSPICUITY کے نقطۂ نظر سے لفظوں کا انتخاب بہت اہم نکتہ ہے، ذرا سی غفلت حسن ادب کو غارت کر سکتی ہے۔ انتخاب الفاظ میں بے پناہ احتیاط کی ضرورت ہے۔ لفظوں کے اجتماع میں قواعد کا لحاظ بھی رکھنا ضروری ہے۔ ورنہ نثر کا آہنگ مجروح

ہوسکتا ہے۔ ہر ارکان میں باہمی ربط ہو یہی ربط نثر میں وحدت کا رنگ پیدا کرتا ہے۔
اس امر کے لئے مزید چند نکات غور طلب ہیں:۔

۱۔ ذومعنویت یا ابہام یا رمزیت کا استعمال زیادہ تر صفت فعل سے ہوتا ہے۔ کلمہ کا یہ عنصر اشاریہ کا کام کرتا ہے جو عموماً اس طرح مبہم ہوتا ہے یا اس لفظ سے قریب ہوتا ہے جو معنویت کے لحاظ سے بظاہر تبدیل لگتا ہے۔ اور اس کی معقولیت اور زور انئی صورت حال پر منحصر ہوتی ہے۔ ۲۔ ایک لفظ دوسرے لفظ کے ساتھ فکر لئے ہوئے اس قدر قریب ہونا چاہیئے جس قدر ممکن ہو سکے یہ چیز انسانی فطرت کے عین مطابق ہے۔ ہمارے شعور و ادراک میں بھی ایک ترتیب ہوتی ہے لیکن ان کی بدنظمی بے ترتیب ہوجاتے ہیں خیالات کے ساتھ لفظوں کی ترتیب بجا اہم چیز ہے۔ جو بے حد احتیاط اور ہوشیاری سے سرانجام پاتے ہے۔ اس کے لئے فکر میں وحدت، استدلال کی بیداری، ذہنی سفر میں ارتقا، اور ایسی جیسی دوسری چیزوں کا خیال رکھنا نہایت ضروری ہے۔ یہ چیز اسلوبیاتی حسن کے لئے باعثِ عظمت ہیں۔

لفظوں کی ہیجانی تنظیم یا انتشاری انتخاب اسلوب کے لئے زہر کا سامان فراہم کرسکتا ہے۔ یا اسلوب کی پہچان کا ذریعہ بھی۔ لیکن یہ بے حد خطرناک کھیل ہے۔ جس سے محض صاحب طرز ہی نبرد آزما ہوسکتا ہے۔ ۳۔ ذومعنویت کا ایک تیسرا طریقہ ضمائر کا بھی استعمال ہے۔ جو تھوڑی سی مشق سے سیکھا جاسکتا ہے۔ ۴۔ ایک صورت حال کے تحت ایک فقرہ کی تنظیم میں الگ الگ دو ارکان فقرہ شبہ پیدا کریں تو یہ صورت حال مناسب نہیں بلکہ ایک رکن دوسرے کے شبہ کو رفع کرنے میں مددگار ثابت ہوں یا درمیانی صورت حال پیدا کرے تو ابہام خود بخود رفع ہو جاتا ہے۔

<u>۳۱۲۶</u> وحدت نثر UNITY IN THE STRUCTURE OF SENTENCE کے ضمن میں چند تجاویز پیش ہیں۔

۱۔ موضوعات بھیڑ کی شکل میں اپنا تعلق کسی ایک فقرے سے نہیں جوڑتے ایک فقرہ ایک ہی مرکزی خیال یا ذہنی مقصود سے تعلق رکھتا ہے۔ اور مختلف افکار مختلف پیرایہ اظہار میں ادا ہوتے ہیں۔ ان کی علیحدگی نثر کا مقصود ہے سنجیدہ

تحریروں میں الفاظ خارجی اور باطنی لحاظ سے دوسرے الفاظ سے خارجی اور باطنی طور پر بالکل جدا ہوتے ہیں۔ وہ ہرگز ہرگز کسی بھی طاقت کے ذریعہ ایک مصنوعی تنظیم کے تحت بھی ایک نہیں ہو سکتے۔

۲۔ کسی فقرہ کا آغاز کبھی اس کے درمیانی جملے سے نہ ہونا چاہیئے۔ ورنہ لازماً یا کبھی کبھی عبارت کی خوبصورتی مکمل یا نصف تباہ ہو جاتی ہے۔ اگر فنکار کسی فقرے کی فکری ترتیب یا لفظی ترتیب کے مقامات میں پیدا کر کے عبادت کو مزید حسن بخشنا چاہتا ہے تو اس کے لئے وہ آزاد ہے مگر یہ آزادی مشروط ہے۔ ایسا نہ ہو کہ فنکار کا یہ عمل عبارت کی بنیادی تشکیل کو ہی ڈھا دے۔ ڈاکٹر ویٹ لی DR. WHATELY کا قول محل نظر ہے۔ "کسی معمولی آدمی کو اس قدر نگاہ احتیاط کہاں میسّر کہ وہ ایسے مقامات کو بخوبی نبھا سکے"۔

۳۔ کسی فقرہ کو کبھی اتنی طوالت نہیں دینی چاہیئے کہ وہ اپنے فطری اندرون کو ضائع کر بیٹھے اور عبارت کے زور کو کم کر دے۔ اپنی فطری تشکیل کے ساتھ ساتھ طوالت اس وقت قابلِ دید ہوتی ہے جب فقرہ کا آہنگ باقی رہے اور تکرار کے سیلاب میں فقرہ کا حسن کھلتا جائے۔ اور عبارت خوب سے خوب تر زور آہنگ کی مصداق بن جائے۔

۲/ ۳/ ۲ زور بیان STRENGHT IN STRUCTURE OF SENTENCE

کے بابت یہ امر ملحوظ رکھنا ہو گا کہ کسی عبارت میں پیدا ہونے والا زور فقرے میں موجود مختلف الفاظ کے مزاج اور ان کے ارکان کی طبیعت پر منحصر ہے قابل ذکر امر یہ ہے کہ کیا مصنف بے حد طاقتور انداز میں بیان کر سکا ہے کہ اس کے قاری پر ذہنی اثرات مرتب ہوں جیسا وہ ترسیل کرنا چاہتا تھا اس کے فقرے کا واضح ہونا اور اس میں وحدت کی صفت موجود ہونا لازمی ہے اور اس کے لئے بیان کی پھرتی اور اس کے زور کی نمائش ضروری ہے۔ پھر یہ دیکھنا ہو گا کہ ۱۔ ایک فقرہ تمام قسم کی اسراف الفاظ بلکہ فضول لفظیات سے آزادی چاہتا ہے کبھی کبھی یہ فضولیات اوضاحت تحریر یا ایجاز تحریر سے بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ مزید ان تحریروں میں ہمیشہ زور کے منافی عناصر

موجود ہوتے ہیں۔ بقول اشخصے کہ ایسے الفاظ جن کا تعلق شعور و فن اور شعور زندگی سے نہیں ہوتا ان سے تشکیل پائی عبارت زور بیان کے اثر سے کبھی عاری ہوتی ہے۔

۲۔ ہر ہر فقرہ ہمیشہ پوری عبارت کے آہنگ میں اپنے آپ کو فضول اور بیجا ارکان سے پاک اور بے دخل رکھتا ہے۔ ہر رکن علیحدہ علیحدہ فکر سے مزین ہوتا ہے کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے۔ شروع میں مذکور ارکان بعد میں آنے والے ارکان سے زیادہ طاقتور ہوتے ہیں اور کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ دوسرا فقرہ وہی بات کہتا ہے جو پہلا کہہ چکا ہوتا ہے۔ ہونا یہ چاہیئے کہ ہر رکن فقرہ علیحدہ علیحدہ اپنی فکر سے یکسا طور پر طاقت ور ہو۔

۳۔ فقرہ کی تشکیل میں اسی شئی پر خصوصی توجہ دینا چاہئے جہاں وقف، استفہامیہ دو فقروں کی تعلقی یا بے تعلقی (فکری لحاظ سے) کو ظاہر کرنا مقصود ہو وہاں شکوہ بیان اور زور بیان کے پیمانے کا متوازن استعال ہی مدنظر رہے یاد رہے کہ صفت فعل کا ابہام یا ذو معنویت یا صفت کی دقت طلبی اور اسمار سے ان کا باہمی ربط یہ سب چیزیں الفاظ پر مبنی ہیں اور الفاظ ہی سے تطبیق یا تضاد کا عمل بھی پیدا کیا جا سکتا ہے۔

۴۔ تشکیل فقرہ میں یہ شرط بے حد اہمیت کی حامل ہے کہ کون سا لفظ کہاں چسپاں ہو تا کہ اس سے بے حد طاقتور زور بیان پیدا کر سکے فقرہ میں ہر لفظ اپنی متعین جگہ رکھتا ہے اور اس کو اس کا مقام مل جانے سے فقرے میں حقیقی زور پیدا ہو جاتا ہے (PERSPICUITY) بلاغت بھی اسی عمل سے نمودار ہوتی ہے۔ اور بلاغت کو فقرے میں ہر جگہ اولیں مقام دینا چاہئے۔ چاہے انتخاب الفاظ کا مسئلہ ہو یا اجتناب خیال کا سوال، ہر جگہ یہی بلاغت بیان میں زور پیدا کرتی ہے۔

۶۔ ایک فقرہ میں جہاں دو مدعا مضمر ہوتا ہے یا جہاں تقابل، تضاد اور ذو معنویت موجود ہوتی ہے وہاں فقرہ کی تشکیل پر خاص دھیان دینا پڑتا ہے تاکہ زور بیان کے ساتھ آہنگ لفظی اور آہنگ معنوی برقرار رہے اور

پوری عبارت ایک فقرہ کی مصداق بن جائے۔ تشکیل عبارت میں ارکان کے وقفوں پر بھی توجہ دینا ازحد ضروری ہے۔ ایسا نہ ہو کہ ارکان فقرہ کا اجتماع بے ہنگم طریق پر پیش کیا گیا ہو۔ اور فقروں کے درمیان دوریاں یا وقفوں کو ملحوظ نظر نہ رکھا گیا ہو جس کی ضرورت کا مطالبہ از خود تحریر سے ہو رہا ہو کیونکہ ارکان فقرہ کی کمی وبیشی سے نثر کے آہنگ کا وجود بھی تشکیل پاتا ہے یا یوں کہئے کہ آہنگ نثر میں ان کی ضرورت ایک معاون کی ہے اگرچہ آواز اور صورت بیان کے واقعہ کے مقابلے میں کم اہم ہے لیکن اسکو بیان واقعہ کے ساتھ شامل کرنا بھی ضروری ہے کیوں کہ صوت ہی خیالات کے بار برداری (VEHICLE) کا سرانجام دیتا ہے، لازماً اس کا تعلق عمل تخلیق اور خیالات سے ہوتا ہے، کیوں کہ آواز یا صوت مشاہدہ کائنات کے تعلق سے باہمی اظہار تک اپنی اثر رکھتی ہے۔ خوش کن خیالات مشکل ہی سے سخت وکرخت صوت کے ذریعہ عالم قرطاس میں ظہور پذیر ہو سکتے ہیں۔ سماعت کس شئے کو پسند کرتی ہے اور کس شئے سے گریز چاہتی ہے یہ چیز الفاظ سے نکلنے والی صوت میں پوشیدہ ہے یہاں تک کہ تلفظ کی ادائیگی سے بھی آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ موسیقی یقیناً ایک زبردست آلہ قوت ہے جو ہمہ وقت انسانی جذبات کو برانگیختہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آواز کو مختلف نقادوں نے آہنگ عبارت میں ملحوظ رکھا جانا ضروری قرار دیا ہے۔

۸،۲،۲۲ فقرہ کے آہنگ پر دو طرح سے غور کیا جا سکتا ہے۔ قابل قبول آواز یا بغیر کسی پیچیدہ تبدیلی کے اظہار اور دوسری ایسی آواز جو مدعا کے بیان میں خلل نہ پیدا کرکے اس میں تسلسل ترتیب اور ربط پیدا کر سکے قابل قبول آواز یا بغیر کسی پیچیدہ تغیر کے اظہار سے پیدا آواز دو چیزوں پر مبنی ہے۔ انتخاب الفاظ اور تنظیم الفاظ۔

انتخاب الفاظ میں یہ بات مدنظر رکھنی چاہئے کہ یاں شئی کی طرف لطیف اور چکنے الفاظ سماعت کو جلد منظور ہو جاتے ہیں۔ گویا دل ودماغ کے لئے ہاضم ہوتے ہیں۔ اور ایسے الفاظ یا حروف جو سماعت کے لئے زہر کا سامان مہیا کرتے ہیں

وہ کانوں کے لئے ہی نہیں بلکہ دل و دماغ کے لئے بھی موذی ہوتے ہیں NOISE PALUT ON پر اس امر کی تحقیقات آج جاری ہیں تاکہ شاید شیریں سماعت کا رواج عام پھر سے ہو سکے۔ جیسا کہ ماضی میں تھا۔ دنیا کے ادب میں VOWELS یعنی ی، و، الف وغیرہ اور لطیف ارکان فقرہ لفظ سے نکلنے والی صوت کو قوت بخشتے ہیں۔ گویا الفاظ و رموز میں ایک مناسبت لازم ہے اور کسی ایک کی زیادتی سے فقرہ کی تشکیل اور اس کی عبارت کا حسن تباہ ہو سکتا ہے۔ طویل یا لمبے الفاظ مختصر یا چھوٹے الفاظ کے مقابلے میں کانوں کو زیادہ بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی آواز کانوں کو زیادہ متاثر کرتی ہے لفظ کی لمبائی یا اختصار کی بحث سے قطع نظر، دراصل کانوں کو وہ لفظ زیادہ متاثر کرتے ہیں جو بے حد نغمگیت یا موسیقیت سے مالا مال ہوتے ہیں۔

عبارت میں موجود آہنگ الفاظ کی مخصوص تنظیم اور ان کے ارکان کی مناسب ترتیب کا نتیجہ ہے جو ایک بے حد کنجلک موضوع ہے۔ آہنگ ہمیشہ بہترین انتخاب الفاظ (ان سے پیدا ہوئی صوتیاتی لحاظ سے بھی) پر ہی مبنی ہے؛ اس کے بغیر آہنگ نثر خطرے میں پڑ سکتا ہے۔

۲/د۶۹ · دوسری نوع کے وہ آوازیں جو مدعائے بیان پر محیط ہوتی ہیں۔ بلاغت الفاظ کے زیر اثر ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ عبارت کی بلاغت بغیر آہنگ کے ممکن نہیں۔ یہاں دراصل امر قابل غور ہے کہ موثر آہنگ کیسے پیدا کیا جائے اور موثر آہنگ کن اصولوں پر کام کرتا ہے اس نکتہ کی وضاحت ارسطو نے vii (DE RHETORICA LIB iii CHAP vii میں کیا ہے لیکن یونان اور روم کی زبان ہماری زبان کے مقابلے میں کہیں زیادہ طاقتور تھی اور اس میں بے پناہ آہنگ موجود تھا۔ ان کے یہاں حروف علت کی خصوصیات بالکل متعین تھی۔ الفاظ طویل ہوتے تھے جو زیادہ صوتیات سے لبریز ہوتے تھے وہ اپنے اسما اور افعال کا استعمال شئے رقیق سیال سے زیادہ بھی لطیف آواز سے مزین الفاظ سے کرتے تھے۔ ان امور کی تفصیلات "اسلوب اور علم لسانیات" کے باب میں پیش لفظ کے ذریعہ ارسطو نے" RHETORIC ... [illegible]

CHAPIX میں کیا ہے کہ خطابت کے میدان میں آہنگ کا پرشکوہ مظاہرہ آسانی سے ہوسکتا ہے۔ نثر میں ایک طرح کا RHYM ہوتا ہے جو اس میں آہنگ HARMONY پیدا کرتا ہے۔ تکرار بیان سے شدید احتراز کے باوجود یہاں آہنگ کی تکنیک پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ جیسا بیان کیا گیا کہ فقرے میں آہنگ پیدا کرنے کی صرف دو صورت ہے اول یہ کہ ان کے ارکان کی آویزش بہ مجموعی تمام ایک زنجیر کے مانند ہو نیز الفاظ قابل قبول تلفظ ہمیشہ ایک پرشکوہ صورت کا مالک ہو جن کا تلفظ مشکل اور دقت پسندی کی طرف مائل ہوگا۔ ان میں کبھی آہنگ کا وجود ممکن نہیں۔ اگر تلفظ میں ذرا بھی پیچیدگی ہچکچاہٹ یا تکلف موجود ہے تو آہنگ فقرہ لازماً مجروح ہوگا۔ گویا ہر لحاظ سے فقرہ میں سیال رواں شے کی طرح روانی اور بہاؤ ہونا چاہئے ہر رکن ہر فقرہ بلکہ ایک لفظ کے تلفظ سے دوسرے الفاظ کے تلفظ تک میں ایک مناسبت اور ربط بلفت ہونی چاہئے روانی کے ساتھ از خود آہنگ پیدا ہوگا۔ روانی سے پیدا ہونے والے آہنگ کے لیے عبارت کی تشکیل میں اس بات پر بھی دھیان دینا ضروری ہے کہ فقرہ اس طرح تشکیل دیا جائے کہ جو اپنی آواز کے لحاظ سے اختتام پر طویل ہو جائے یا کھنچ جائے لمبی آواز دوں سے سماعت بہت جلد متاثر ہو جاتی ہے اور دو فقروں کے درمیان کے وقفوں کو اس طرح متعین کرنا چاہیے کہ پہلی آواز دوسری آواز میں مدغم نہ ہو بلکہ ایک دوسرے سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہوئے بھی جدا جدا ہوں غرض کہ بے حد احتیاط توازن اور تنظیم سے عبارت میں آہنگ کی شکل نمودار ہوتی ہے۔ سے

جہاں تک نثری عبارت کے ناپسندیدہ اجزا کا مسئلہ ہے کم و بیش نظم کے ناپسندیدہ اجزا ہی قرار پاتے ہیں۔ اس لحاظ سے نثر کا بنیادی عیب "تنافر بیان، تکرار لفظ، تعقید لفظی و معنوی (یعنی الفاظ یا معانی کی الٹ پھیر) اضافت فارسی بالفاظ اردو، شلع جگت، ابہام و اشکال کا مضمون، غلط العوام الفاظ کا استعمال، حشو و زوائد کا استعمال، تذکیر و تانیث کے استعمال میں چوک" سے قرار دیا جا سکتا ہے۔

۱۰۔۳ اردو نثر کے آہنگ کی مذکرہ تعبیرات تشکیل الفاظ سے لے کر تشکیل

عبارت تک کے تمام مباحث نثر غالب کی روشنی میں (مثالوں کے ذریعہ) اس لئے بیان کئے گئے کہ تاکہ نتائج برآمد کرنے میں کسی قسم دقت کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ یہاں یہ بھی لکھنا ضروری محسوس ہوتا ہے کہ غالب کی نثر اردو نثر کے آہنگ کے لئے ایک سند ہے۔ اور اس آہنگ کے سبھی نقاد معترف ہیں یہاں تک کہ "بنیادی نثر" کے نکتہ داں، رشید احمد صدیقی، آہنگ نثر کے متلاشی، اسلوب احمد انصاری، اور نثر کے مستقل ناقد، سید عبداللہ اور اردو نثر کے معمار سرسید، حالی اور عبدالحق سب غالب کی نثر کی تعریف میں رطب اللسان ہیں اور غالب کی نثر کو اردو نثر کا معیار سمجھتے ہیں۔ لہٰذا اس نکتہ کے پیش نظر اردو کے نثری آہنگ کے خارجی اجزا تشکیل الفاظ سے لے کر
تشکیل عبارت تک کے تمام مباحث کی روشنی میں مندرجہ ذیل نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں:

۱۔ آہنگ نثر اردو کسی بھی زبان بغیر استثنائے عربی و فارسی کا مرہون منت نہیں ہے۔ اس کا اپنا آزاد اور منفرد آہنگ ہے۔

۲۔ وضاحت و قطعیت آہنگ کی شرط اول نہ ہو کر الفاظ کی تشکیل و تخلیق اور جملوں کی ترتیب و تنظیم کی شرط قرار پا سکتی ہے تاکہ آہنگ نثر کی بحالی و مضبوطی کیلئے جو الفاظ منتخب کئے جائیں اور ان سے جن فقروں کی تعمیر ہو اور جس عبارت کی تشکیل ہو ان کی معنویت میں ایک قطعیت ہو، ایک شفافیت ہو اور ایک حسن ہو۔

۳۔ آہنگ نثر کا تعین دراصل الفاظ کے جائے استعمال کے حساب سے ان میں سروں کے بول سے ممکن ہے جس کا بیان اوپر کیا گیا۔ مقتضائے حال کے مطابق جذبات و احساسات کے مدنظر صاحب نثر الفاظ کی شخصیت یا ذات سے کسی طرح برد آزما ہوتا ہے؟ بنیادی آہنگ کی اساس قرار پاسکتی ہے جس کا تفصیلی جائزہ پچھلے اوراق میں لیا جاچکا ہے۔

۴۔ مفرد جملوں سے لے کر مخلوط جملوں تک اور ان کے ایجاب و انکار، امر و استفہام اور انبساط و استعجاب کے رنگ و روپ اور اتار چڑھاؤ سے بھی اردو نثر کا آہنگ متعین ہوتا ہے جس کی تفصیل اوپر بیان کی گئی۔

۵۔ تخلیقی فن کاروں میں بعض دفعہ چند لفظوں یا جملوں کی موجودگی اقتضائے نثر یا محل استعمال کے مخالف معلوم ہوتی ہے لیکن یہ استثنا ہمیشہ سرسری مطالعہ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ دراصل فنکار کبھی کبھی معنوی تضاد سے بھی لطف پیدا کرتا ہے جو واقعتاً محض لطف و انبساط نہ ہو کر معنویت کی گہرائی میں اُترنے کا ایک آلۂ کار ہوتی ہے جس کا موزوں استعمال صرف فن کار کی چشم بصیرت ہی کر سکتی ہے عام آدمی اس کے استعمال سے لغویات کے سوا کسی اور چیز کی تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس امر کی تفصیل بھی اوپر پیش کی گئی۔ لہٰذا ان نکات کے پیش نظر آہنگ نثر اردو کے ان اجزا کا تعین ہو جاتا ہے جن کا تعلق لفظ سے عبارت تک کی تشکیل میں مضمر ہے لیکن آہنگ نثر کے وہ عناصر جن کا براہ راست تعلق تخلیقی عمل سے ہے، کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے تاکہ تخلیقی نثر کے آہنگ کی وضاحت بآسانی ہو سکے۔ اس باب میں تخلیقی نثر جو انسان کے احساسات و جذبات نیز دماغ و شعور پہ قادر ہے، کا مطالعہ بھی آہنگ نثر کے داخلی عناصر کے تعین میں معاون ثابت ہوگا۔ جو تحقیقی نقطۂ نظر سے نہایت ضروری مطالعہ ہے۔

تخلیقی نثر

۳۶۷ نثر کے آہنگ کے لئے لفظوں کا بامعنی مربوط و مرتب ہونا اتنا ہی ضروری ہے جتنا شعر کے آہنگ کے لئے کلام کا موزوں ہونا۔" اس میں نکتہ یہ ہے کہ ہر لفظ چوں کہ ایک قسم کا سر ہے۔ اس لئے یہ ضروری ہے کہ جن الفاظ کے سلسلے میں وہ ترکیب دیا جائے، ان آوازوں سے اسکو خاص تناسب بھی ہو ورنہ گویا دو مخالف سروں کو ترکیب دینا ہوگا، نغمہ یا راگ، مفرد آوازوں یا سروں کا نام ہے۔ ہر سر بجائے خود دلکش اور دل آویز ہے، لیکن اگر دو مخالف سروں کو باہم ترکیب دے دیا جائے تو دونوں مکروہ ہو جائیں گے۔ راگ کے دلکش اور موثر ہونے کا گر یہی ہے کہ جن سروں سے اس کی ترکیب ہو ان میں نہایت تناسب اور توازن ہو۔ الفاظ بھی چوں کہ ایک قسم کی صوت اور سر ہیں اس لئے ان کی لطافت اور شیرینی اور روانی اسی وقت تک قائم رہتی ہے جب گرد و پیش کے الفاظ بھی لے میں ان کے مناسب ہوں "… آہنگ، نثر کی تشکیل میں بامعنی الفاظ کا مرتب و مربوط ہونا دراصل وسیلۂ ابلاغ کی راہ ہموار ہونا ہے۔ اور یہ سچ ہے کہ

نثر ابلاغ کا میڈیم ہے لیکن جب ابلاغ کی سطح تبدیل ہوگی تو نثر کی سطح بھی بدل جائے گی۔ بلکہ اسے بدل جانا پڑے گا۔ نثر کاری دراصل لفظوں کا آرٹ ہے اور جیسا کہ مذکور کیا گیا کہ ہر لفظ اپنا وجود اپنی آواز، اپنے معانی، اپنا رنگ، اپنی تاریخ، اپنا کلچر، اپنا کردار اور اپنی شخصیت رکھتا ہے نہ صرف یہ کہ تخلیق کی سطح پر ہر لفظ حیات و کائنات کی کسی نہ کسی مرئی یا غیر مرئی شے کی علامت ہوتا ہے اور دنیا کی ہر شے کا وجود جتنا اس کی اپنی ذات میں موجود ہوتا ہے اس میں سے اتنا ہی ہمارے ادراک کی گرفت میں آ سکتا ہے، جتنا لفظوں میں سما سکتا ہے۔ مزید یہ کہ انفس و آفاق کی تمام اشیاء کی تصویر کشی یا پیش کش لفظوں کے انتخاب کی پابند ہے۔ اسی لئے جب بچہ مم کہتا ہے تو ماں اسے پانی پلا دیتی ہے حالاں کہ کسی لغت میں مم کے معنی پانی نہیں لکھے ہوئے ہیں۔ یہاں مم کا لفظ مستند نہ ہونے کے باوجود ابتدائی ابلاغ کا میڈیم ہے۔ ؎ لہٰذا کسی شیر خوار کی زبان کی عکاسی تخلیقی سطح پر لفظ مم کی پابند ہے۔

زبان کے متعلق محمد حسین آزاد کا خیال دلچسپی سے خالی نہیں، لکھتے ہیں، "زبان حقیقت میں ایک معمہ ہے کہ اگر چاہے تو ایک بات میں ایک قلعہ فولادی تیار کر دے جو کسی توپ خانے سے نہ ٹوٹ سکے اور چاہے تو ایک بات میں اسے خاک میں ملا دے جس میں ہاتھ ہلانے کی بھی ضرورت نہ پڑے...... زبان ایک جادوگر ہے جو کہ طلسمات کے کارخانے، الفاظ کے منتروں سے تیار کر دیتا ہے.... وہ ایک نادر مرصع کار ہے .... وہ ایک چالاک عیار ہے.... یہ وہ مصور ہے کہ نظر کے میدان میں مرقع کھینچتا ہے .... کبھی نارنجی، کبھی گلناری، کبھی ایسا بھینا بھینا گلابی رنگ دکھاتا ہے کہ دیکھ کر جی خوش ہوتا ہے"..... ؎ ظاہر ہے کہ ایسی ہی زبان کو تخلیق کی زبان یا تخلیقی زبان یا تخلیقی نثر کہتے ہیں۔ تخلیقی نثر پہاڑوں کی وہ برف ہے جو موضوعات کے سورج کی ہر کرن سے رنگ مانگ لیتی ہے اور صد رنگ ہو جاتی ہے۔ ؎

عابد علی عابد، مولوی عبدالرحمان صاحب مراۃ الشعراء اور حادی حسین کے حوالے سے تخلیقی نثر اور نثری آہنگ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں "بہت دنوں میں آئے" اور میاں عید کا چاند ہو گئے" دونوں کے فقروں کے معانی بالکل ایک ہیں لیکن

حسن کلام اور زور بیان میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔"۔ حاشیہ پر مزید لکھتے ہیں، "مولانا کو یہاں سخت اشتباہ ہوا ہے۔ "بہت دنوں بعد" ایک غیر جانب دار فقرہ ہے جو کسی جذبے کے رنگ میں سمویا ہوا نہیں ہے، اس لئے سرے سے تخلیقی نثر کے دائرے میں شامل ہی نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف 'میاں عید کا چاند ہو گئے' جذبے کی جھلک دکھاتا ہے، آنے والے کی محبوبیت دکھاتا ہے، چٹکی ہوئی چاند کا سماں باندھتا ہے۔ اپنی محرومی و حرماں کے احساس کا شعور دلاتا ہے اور پردے ہی پردے میں وہ واردات کہہ جاتا ہے جسے غیر تخلیقی نثر چھوئے تو انگلیاں جل جائیں۔"۔ تخلیقی نثر کے علائم و اشارات کی نشاندہی کرتے ہوئے اعلےٰ درجے کے فنکار کے لئے تخلیقی نثر کو اس کی ضروریات قرار دیتے ہیں بلکہ فنکار کا اصل جوہر تخلیقی نثر کی نمود میں بتاتے ہیں۔ انارکلی ڈرامے کے حوالے سے لکھتے ہیں "انارکلی کی زبان عام زبان سے مختلف ہے اس اختصار تخلیقی نثر کا اختصار ہے۔ اس کا اسلوب تخیل اور جذبے میں سمویا ہوا ہے وہ ہم آہنگ شعور حقیقت ہے جو شعر کی ماورائیت تک پہنچا ہوا ہے۔ انارکلی کو استعارے ہی نے تخلیقی نثر کا وہ کارنامہ بنا دیا ہے کہ مصنف کی زندگی ہی میں یہ حقیقت کلاسیک ہو گئی ہے۔"۵

اس مباحثہ کو یوحنا (سینٹ جان لوحن) کے الفاظ ختم کر سکتے ہیں جو لفظیت کو شخصیت کے اصول پر منطبق کرنے کے لئے کافی ہے، اور تخلیقی نثر سے اس کے رشتے کو واضح کرنے کیلئے بہت کافی ہے: ملاحظہ کریں۔

ازل میں لفظ تھا؛
لفظ خدا کے ساتھ تھا؛
لفظ خدا کے اذن سے تھا۔
وہ ازل میں خدا کے ساتھ تھا۔
اس کے ذریعہ سب کچھ پیدا ہوا؛
اور کائنات میں ایسا کچھ نہیں۔
جو اس کی صفت تخلیق سے ماورا ہو۔

اس میں زندگی تھی ؛

اور وہ زندگی کا نور تھا" ؎

۱۔۲۔۱۱ انھیں سیاق و سباق کے لوازمات کے ساتھ الفاظ آسمانی شئے بن کر تخلیقی نثر پر اترتے ہیں اور وحی معلوم ہوتے ہیں جبکہ اصلاً لفظ بھی اپنی ذات سے نہ خوبصورت ہوں گے نہ بدصورت بلکہ اپنے ضرورت کے مطابق رنگ آمیزی کرتے ہیں لیکن لفظوں کے طلسم کی رنگ آمیزی کا اندازہ فنکار کے تخلیقی عمل کی رہگذاروں کے تخلیلی تجزیے سے ہوتا ہے جہاں مشاہدہ کائنات سے لے کر احساسات، جذبات، شخصیت، دانائی، شعور، تخیل اور دل و دماغ سب مصروف عمل ہوتے ہیں۔ اگرچہ تخلیقی عمل لفظوں کا آرٹ ہے لیکن سادگی اور پرکاری میں تناسب و توازن برقرار رکھنے کا نام ہے موضوع کو تکنیک کی وادی پرخار سے کامران گذار دینے کا نام ہے مزید جمالیات و فلسفہ کے لطیف اشاروں سے مزین ہونے کا نام ہے وغیرہ وغیرہ لہٰذا یہ نتیجہ نکالنا کہ مذکورہ بالا نثر کا آہنگ یعنی اردو نثر کے بنیادی آہنگ سے عبارت ہے جو ہر کیف صحائف آسمانی کا ترجمان ہے اور اس کا ہم شکل ہے بالکل درست ہے اردو نثر کے آہنگ کی انتہا بھی یہی ہے کہ وحی معلوم ہو۔ غالباً اسی نکتے کے پیش نظر شبلی نے آزاد کی یوں تعریف کی تھی " وہ گپ بھی ہانکتا ہے تو وحی معلوم ہوتی ہے" ؎ تخلیقی نثر کے آہنگ کے اثرات کا انحصار یقیناً اس امر پر مبنی ہے کہ اس کا آہنگ انسانی آہنگ سے کہاں تک تعلق رکھتا ہے؟، اس کا جواب تخلیقی نثر کے آہنگ کے داخلی اجزا میں مضمر ہے۔

۱۔۲۔۱۲ سید عابد علی عابد نے اپنی کتاب "اسلوب" میں تخلیقی نثر کے عناصر کا تفصیلی جائزہ لیا ہے ساتھ ہی اس کے آہنگ سے بحث کی ہے۔ ان کے مدعائے بیان کا حاصل قدرے وضاحت کے ساتھ یہ ہے کہ نظم و نثر میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔ فن کار اپنی واردات اور جذبات کو جن حالات اور کوائف میں دوسروں تک منتقل کرتا ہے وہ محض اتفاقی ہوتے ہیں اور اس لئے ان کا نظم و نثر کے قالب میں ڈھلنا بھی ایک طرح کا اتفاق ہوتا ہے مختلف عہدوں میں مختلف اصناف ادب مقبول رہتی آئی ہیں۔

پھر نثر میں سرمایہ ہے کہ خیال میں عصر حاضر میں ناول کا ذوق اچھے شعر کے ذوق

سے نثر، بلند تر ہے .... پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ جو لوگ ادب میں جوہر قابل رکھتے ہیں، وہ اپنے عہد کی مقبول ترین صنف کی طرف کچھ طبعاً ہی راغب ہوتے ہیں پھر ناول کی صورت بھی یہ ہے کہ متنوع تجربات اور واردات اس کے پلاٹ کی بنت میں آ کر ایک ایسی اکائی بن جاتے ہیں، جو کم از کم کائنات کے بعض منتشر جذبات کو منظم کر دیتی ہے۔

نثر اور نظم یا شعر میں فرق ہے تو یہ ہے کہ جہاں محرکات ایسے جذبے ہوتے ہیں جو شدید ہوں اور جو نثر کی زبان میں اچھی طرح ادا نہ کیے جا سکیں ان کے لئے شعر کا قالب اختیار کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ امر بھی قابل غور ہے کہ رسوا نے "مرقع لیلیٰ مجنوں" نظم میں لکھا اور اگرچہ رسوا کی تصنیف ہونے کے اعتبار سے یہ ہمارے احترام کے مستحق ہیں لیکن یہ [illegible] ۔ "امراؤ جان ادا" کا مصنف اگر لیلیٰ مجنوں کی داستان کو نثر میں لکھتا تو شعر [illegible] رہ جاتا۔ "ہربرٹ گرفتھ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ انسان کی تخلیقی قوت کی انتہا اس کی زبان ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ زبان [illegible] ہے ...... آذن یہ نکتہ دلچسپ ہے کہ ہر اعلیٰ فن پارہ بیک وقت استقلال اور جدت کے خواص کا حامل ہوتا ہے۔ یہ جدت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب زبان کی نئی نئی شکلیں نئے نئے میل اور ٹکراؤ کے ساتھ سامنے آئیں۔" اسے آگے مزید وضاحت کے ساتھ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں کہ یہ بات بھی واضح کر دینی چاہیئے کہ نثر نے بڑی جلدی ارتقا کے مراحل طے کیے لیکن تخلیقی نثر بہت دیر کے بعد وجود میں آئی۔ نثر بتدریج اپنی ممکنات سے آگاہ ہو کر تخلیقی بنتی چلی گئی اور اس کا جمالیاتی عنصر کھل کر سامنے آنے لگا...... کیا کوئی صنف ایسی ہے جو صرف نثر ہی میں فروغ پا سکتی ہے؟ نظم یا شعر کے متعلق تو کہہ دیا گیا تھا کہ جہاں جذبات شدید ہوں گے نثر ان کی متحمل نہ ہوگی اور فن کار طبعاً شعر کا سہارا لے گا۔ نثر کے متعلق یوں کہا جا سکتا ہے کہ کسی فکر یا خیال یا اس کے سلسلے کو صحت تام میں ادا کرنے کے لئے نثر کا دامن تھامنا ضروری ہے۔ مثلاً قانون، منطق، سائنس۔ پروفیسر مرے کے خیال میں اقلیدس کے بیانات نثر کے اچھے اسلوب کا نمونہ ہیں اگرچہ تخلیقی نثر نہیں ہیں۔

اب سوال یہ رہ گیا کہ نثر تخلیقی کیوں کر ہوئی اور کن اصناف سے منسوب

ہوکر تخلیقی کہلائی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جس چیز کو وصف یا بیان کہتے ہیں وہ نثر کی نمایاں ترین خصوصیات ہے۔ پھر اس سے جب نثر بڑھتی ہے تو زندگی کے متنوع تجربات کے بیان کے لئے ناول اور افسانے کا سہارا لیتی ہے۔ یہی وہ اصناف ہیں جس میں شخصی پہلو کم موجود ہوتا ہے اور جذبہ اتنا شدید نہیں ہوتا کہ نظم یا شعر کا سہارا لینا پڑے۔ ڈرامے میں جس چیز کو معاشرتی طربیہ یا SOCIAL COMEDY کہتے ہیں۔ نثر ہی کام آتی ہے انسانوں کی کمزوریاں دکھاتے وقت مصنف کی تخلیقی نثر ہمارے فیصلوں اور تحکیم کے شعور کو بھی اکساتی ہے اور ہمیں ترغیب دلاتی ہے کہ ہم انسانی کمزوریوں کو برا سمجھیں، ان پر ہنسیں ان کا مذاق اڑائیں اور یوں رفتہ رفتہ اپنے معاشرے سے گم کر دینے میں معاون ہوں۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ جہاں جذبہ خالص اعتبار سے ذاتی نہیں ہوتا وہاں نثر ہی کام آتی ہے۔ مثال کے طور پر طنز میں یہ نثر ہی کا کام ہے کہ نشتر کی نوکیں چبھو چبھو کر معاشرے کے ناسور دکھائے اور پھر ان کا مداوا بھی کرے۔ ہجو طنز سے مختلف چیز ہے۔ وہ نظم کے قالب میں بھی ڈھل سکتی ہے کیوں کہ اس میں شخصی ہجو بھی شامل ہے اور شخصی واردات کی شدت کا عنصر بھی لیکن خالص طنز جو ایک معیار رکھ کر معاشرے کی کمزوریوں پر اٹھاتی ہے اور ایسے کردار تخلیق کرتی ہے جو اس کا منصب پورا کریں، جو ہجو سے بالکل علیحدہ چیز ہے۔

نثر کی ایک اور صفت یہ متعین کی گئی ہے کہ وہ انسان کے اعمال کے متعلق فیصلے صادر کرتی ہے، حکم کا کام دیتی ہے۔ اس کی زبان انصاف کی زبان کی طرح صحیح باوقار اور متعین ہوتی ہے۔ اسی طرح نثر جب کسی شاعر یا کسی نثار کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ فیصلہ بھی صادر کرتی ہے لیکن اپنے عمل میں تخلیقی بھی ہو جاتی ہے۔ نثر بھی جذبات کو اکساتی ہے اور یہی اس کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی ہے۔

آگڈن کی نظر میں زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں: ایک تحویلی (REFERENTIAL) اور دوسرے جذباتی (EMOTIONAL) تحویلی طریقہ، افکار اور اشیاء کا حوالہ دینے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار یا اشیاء سے جو جذبات یا امیال

پیدا ہوتے ہیں ان کو بروئے کار لایا جائے سائنس اور نثر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی (MEANING OF MEANING) بہ استناد مغربی شعریات مجلس ترقی ادب لاہور ص ۲۳۰)۔

شبلی نے FORCE OF VIRGOUR STYLE کا ترجمہ زورِ کلام یا زورِ بیان سے کیا ہے اور حق یہ ہے کہ بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔

ایسٹ کے قول کے مطابق 'جب تک زبان اپنے مزاج کو بالکل بدل نہ دے گی' نابغہ یا جوہر قابل پیدا نہ ہوگا۔

جوشِ بیان یا زورِ بیان کے لئے عابد علی عابد نے مندرجہ ذیل نکات تلاش کئے ہیں ۱۔ بیان کی تمام ممکنات پر دسترس حاصل کرنا، ۲۔ شوخی بیان یا ندرت بیان بھی زورِ بیان کا ہی حصہ ہے۔ ۳۔ زورِ بیان نزاکت خیال کے ساتھ جذبات میں بھی توازن رکھتا ہے۔

۲۔ گداز PATHOS جس کا ترجمہ عابد علی عابد نے گداز کیا ہے اس کے متعلق وایلڈ نے (انگریزی لغت جارج ایڈیشن ۱۹۳۴) لکھتا ہے کہ اصلاً یونانی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی ہیں تجربہ، دکھ، جذبہ (اسی سے PATHOLOGICAL ہے کہ درد عموماً موجود ہوتا ہے) غم اندوہ، مصیبت، پھر اس کے اصطلاحی معانی کی یوں تعریف کرتا ہے: "انسانی زندگی یا تجربات کی وہ صفت جو رحم یا ہمدردی کے جذبات پیدا کرے یا خارجی حالات میں کوئی ایسا تغیر جس سے یہی ذہنی کیفیت پیدا ہو۔"

چیمبر کی بیسویں صدی کی لغت کہتی ہے وہ صفت جو رحم کے جذبات اکسائے۔ جذبات واحساسات کے متعلق کو الف (PATHETIC) وہ اسلوب جو انداز تحریر میں رحم کے جذبات اکسائے یہ تمام لغت کی نکتہ طرازیاں ہیں دراصل PATHOS روح انسانی کی لطیف ترین کیفیات کو کہتے ہیں اور دکھ یا درد، جذبات وتاثرات لطیف میں شامل ہے۔ اس لئے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا جائے گا، گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی۔ درحقیقت 'روح انسانی کی دھوپ

چھاؤں میں ایسے مقام بھی آتے ہیں کہ دکھ سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافت خیال سے نہیں کٹتے یہی PATHETIC جذبات ہیں .... درحقیقت PATHOS وہی صفت کلام ہے جس سے دوسرے ہمدردانہ طور پر متاثر ہوں۔

نثر میں زور کلام یا جوش بیان کا رنگ ہلکا ہوتا ہے، تاہم ناول نگار اور افسانہ نویس، انشاء پرداز اور نثر کے چوٹی کے فن کار، الفاظ کی راکھ سے جذبے کی آگ کی چنگاریاں دکھا دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر امراؤ جان ادا، خیالستان کے افسانے، بازار حسن، لیلےٰ کے خطوط، آگ کا دریا، انتظار حسین کا مجموعہ افسانہ کنکری اور تاج کا ڈرامہ انار کلی کو عابد علی عابد نے اسی زمرے میں رکھا ہے اور دوسرے موقعوں پر محمد حسین آزاد، پطرس وغیرہ کو بھی بدرجۂ تحسین کی نظر سے دیکھا ہے۔

۳/۵۱۲ مزاح جو انداز کی صفات جذباتی میں شمار ہوتا ہے (دیگر) ہجو شخصی کو تو خارج کرنا چاہتا ہوں کہ عموماً ادبی معیار پر پوری نہیں اترتی۔ HUMOUR مزاح کے متعلق وائلڈ (لغت انگریزی) لکھتا ہے: خندہ آور شے کا شعور، بیہودہ اور بے تُکی باتوں پر ہنسنے کا ملکہ، نرم نرم زبان میں بیہودگیوں کی طرف اشارہ کرنا، بشرطیکہ اس میں ہمدردی شامل ہو۔" چیمبر کی لغت "بیسوی صدی" میں ہے، ایک ملکہ ذہنی جو عجیب اور خندہ آور چیزوں کا شعور کرتا ہے، ان میں سے مسرت حاصل کرتا ہے اور ہمدردانہ ان پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔"

SATIRE یا طنز کے متعلق وائلڈ کہتا ہے کہ، "کوئی ایسا فن پارہ جس میں انسانی کمزوریوں اور بیہودگیوں کو آئینہ دکھایا جائے، ریاکاری کی مذمت کی جائے اور ایسے معاشرے کی سخت اہانت کی جائے جس میں برائیاں اور ریاکاریاں راہ پاگئی ہیں۔"

IRONY کا لفظ بھی SATIRE کے دائرے ہی میں مل جاتا ہے۔ تاہم وائلڈ نے علیحدہ لکھا ہے۔ "الفاظ کو اس طرح استعمال کرنا کہ ان سے مزاح اور تمسخر کی بو آئے، نہیں کہنا اور ہاں مراد لینا شیئے لغت آخذ میں لکھتا ہے کہ "یونان کی پرانی تصنیف میں ایک معمولی سا کردار پایا جاتا تھا جو بہت ہوشیار اور عیار ہوتا ہے اور جسے EIRO کہتے تھے۔ اس کے کمال کو اور اس کے کرشموں کو EIRONIED کہتے تھے

وہ عام طور پر کسی شیخی باز شخص کو شکست دیتا تھا۔ انگریزی ۱۸۰۴ء کا جو لفظ ہم طنز ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اسی سے برآمد ہوا ہے۔"

ایک بات بذلہ سنجی کی رہ گئی جو اصل ظرافت ہے اور جسے انگریزی میں ۔۔۔۔ کہتے ہیں اردو میں اس کی شکل یہ ہے (اور انگریزی میں بھی) کہ جہاں بظاہر مشابہت موجود نہیں ہوتی وہاں متخالف اور متضاد چیزوں میں ایک وجہ شبہ پیدا کی جاتی ہے اور یا جہاں یک رنگ مشابہت ہوتی ہے۔ وہاں مصنف اپنے ذوق اور بذلہ سنجی سے کام لے کر عدم مشابہت کے عنصر دریافت کرتا ہے۔ اردو میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے علاوہ بذلہ سنجی، مزاح اور طنز کی کسوٹی پر کسی تحریر کو کس کر دیکھیے، زر خالص کا نشان نہ پایئے گا بہت ہوگا تو کچھ کرٹ سونا نکل آئے گا اور یہ مقصود و مطلوب نہیں ...... طنز میں جذبات کی شدت کم و بیش موجود ہوتی اور کسی معاشرے کو ذلیل اور اس کی اہانت کے لئے ایک نظام اقدار ضروری ہے جس کی جگہ ایک نیا نظام لے رہا ہوں انھیں اقدار کی ٹکراؤ سے طنز پیدا ہوتا ہے .... طنز اور بذلہ سنجی اپنی اعلیٰ ترین شکل میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے یہاں پائی جاتی ہے۔ "مرحوم کی یاد میں" اور دوستوں کی ریاکاری میں ایسا بے پناہ طنز ہے کہ اردو ادب میں اس کا جواب نہیں۔ یہاں اسی "طنز" نے نثر کے آہنگ کی خیر اٹھتی ہے اور اپنی پہچان کراتی ہے۔

تخلیقی نثر اور استعارہ

۳/۵،۵ سید عابد علی عابد نثر اور استعارہ کے عنوان سے امتیاز علی تاج کے حوالے سے تخلیقی نثر کے داخلی عوامل کی طرف مزید اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں "اُن کے ہاں تصویر ینا بھی ہے، خیال افروزی بھی ہے اور نثر کی وہ مخصوص لے کاری بھی ہے جو اسے شعر کے وزن سے علیحدہ رکھ کر شعروں کے دائرہ میں داخل رکھتی ہے یہ داستان سرتاسر استعارہ ہے" سے عابد علی عابد کے مطابق فنکار کی کامیابی کا راز استعارہ کی کھوج پر مبنی ہے۔ انھوں نے "استعارہ" پر سارا زور صرف کیا ہے۔ یہاں تک کی غیر تخلیقی نثر اسے چھوئے تو انگلیاں جل جائیں۔ استعارہ کیا ہے؟ صرف جدت الفاظ، ندرت خیال اور شگفتگی و طرفگی، جذبہ کے امتزاج کا نام اور فصاحت و بلاغت کے بحرِ بے کراں کو کوزے

میں اسیر کرنے کا نام ۔ اسی استعارے کی شعلہ کاری کی داخلی تہوں کا پتہ عابد صاحب نے بخوبی چلایا ہے، لکھتے ہیں، (استعارہ) فن کار کا محرم راز ہے، جس کی ضو سے شعر پیرہن جگمگاتا ہے اور جو الفاظ سے بے طرح جادو جگاتا ہے، یہاں دو چیزوں میں جو مشابہت موجود ہے، اس کے لئے علامتیں ڈھونڈی گئی ہیں لیکن ان علامتوں سے اصل حقیقت تک جانے کے لئے رشتہ تشبیہ کو سمجھ کر ہمیں مفہوم تک پہنچنا پڑتا ہے۔ یہی وہ عمل تخلیق ہے جسے استعارہ یا تخیل کی کارفرمائی کہتے ہیں ۔ اسی کو فیضان الٰہی یا وجدان کی جلوہ نمائی کہتے ہیں ۔" استعارہ تخلیقی نثر کے داخلی و باطنی آہنگ کے لئے جزو لاینفک کی حیثیت رکھتا ہے۔

سخن و ادب کے میدان میں ابھی تک جتنے مباحثے آئے ہیں ان میں بیشتر کا حاصل یا تو لفظ ہے یا معنی لیکن استعارہ اپنے اندر اتنی استعداد رکھتا ہے کہ وہ بیک وقت لفظی جمال و جلال کا مظہر بھی ہے اور معنوی حسن کا آتشیں پیکر بھی ۔

جدید دور میں جب ندرت کوشی اور جدت طرازی کا طاعون پھیلا تو نقادوں سے استعاروں کی صحت کا بھی منظر نہ دیکھا گیا اور وہ اپنی تتلاتی زبان سے استعاروں سے پر بھی "کچھ" اظہار خیال کرکے مافوق العقل مخلوق بننے کی کوشش کرنے لگے جب کہ ارسطو کا قول ہے کہ "استعاروں کا خالق نابغہ روزگار ہوتا ہے۔"

رزمیہ شاعری ہو یا تخلیقی نثر دونوں ہر لحاظ سے اکمل اور مزین ہے اور ایک صاحب نظر لئے دعوت فکر و فن ہے ۔ دونوں کی آسودگی بغیر استعارے کے ناممکن ہے کیوں کہ ان کی محراب کبیر استعارہ ہی ہے ۔ عالم سخن و ادب میں استعارہ ہی ایک ایسی قوت کا سرچشمہ ہے جو فن کار کو کلاسیکی اور لافانی بناتا ہے ۔ علامتیں مر سکتی ہیں، ان کا مفہوم بدل ہے اور وہ اپنی خودی سے بے کنار ہو سکتی ہیں ۔ مگر استعارہ جاوداں، پیہم رواں اور ہردم جوان رہتا ہے ۔ علامتیں محدود جغرافیائی حالات میں لامحدود ہوتی ہیں جب کی استعارہ حد کی آخری منزل سے بھی آگے ہے علامتیں وہی زندہ اور پائندہ رہ سکتی ہیں جو، بذات خود استعارہ ہیں ۔ بقول کارلائل ۔ "علامت ایک استعارہ ہے جس کا نصف غیر معین ہوتا ہے تاکہ اس سے (یعنی استعارہ سے) ذہن کے دریچے کھل سکے ۔" اس تعریف کے علاوہ علامت کی تمام تعریفیں غیر یقینی ہیں مثلاً ویسٹر نے علامیت کو مجرد جذبے کا خارجی اظہار ینگر

نے کسی ذریعہ کے تجریدی شکل، فرائڈ نے لاشعور کی آواز، رچرڈ جیفرز نے دیوبالاؤں کی شاعری، بادلیر نے حسیات کا جنگل اور آرتھر رمبو نے راست حقیقت سے ماورا ہونے کی کوشش قرار دیا ہے۔ اسی زمرے میں دیلی اور البسن وغیرہ کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں مگر سب کا اندازِ فکر محض جمالیاتی ہے۔ جب کہ استعارہ جمالیات سے آگے زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کو بھی پیش کرتا ہے اور افکار کے سیلِ رواں میں اپنا چراغ بھی جلاتا ہے۔

۱۹۷۸ء   ڈیوڈسن نے استعارے کے معیناتی نظریے پر پانچ اعتراض کئے ہیں۔

پہلا اعتراض :۔ استعارے بنانے کے لئے کوئی ہدایت نامہ نہیں مرتب ہوسکتا..... استعارے کا یقین صرف ذوق کی بناپر ممکن ہے۔

جواب :۔ یہ بات استعارے کے طالب علموں نے اکثر کہی ہے کہ کسی زندہ یا فعال استعارے کے معنی یا اس کے معیاری (لغوی) معنیٰ کا حصّہ قرار دیئے جاسکتے اور اس لئے انھیں لغت یا انسائیکلو پیڈیا میں نہیں ڈھونڈا جاسکتا۔

دوسرا اعتراض :۔ اس نظریے بات سمجھنے میں مدد نہیں ملتی کہ استعارے کے اندر الفاظ کس طرح کام کرتے ہیں جس کی بنا پر ان میں مجازی یا استعاراتی معنی آجاتے ہیں۔

جواب :۔ .... یہ نظریہ بہرحال ہمیں سمجھنے میں مدد دیتا ہے کہ کوئی استعاراتی بیان اپنے سیاق وسباق میں کس طرح کام کرتا ہے۔ بشرطیکہ ہمیں یہ اطمینان ہوجائے کہ استعارہ ساز خود استعاراتی مرکز (یعنی الفاظ کے استعارہ پن) کو کسی مخصوص توسیع شدہ مفہوم کا حامل قرار دے رہا ہے۔

تیسرا اعتراض :۔ یہ نظریہ کہ استعارے میں بعض الفاظ ایک نئے یا ......توسیع شدہ معنیٰ اختیار کرلیتے ہیں، مکمل نظریہ نہیں کہا جاسکتا ہے۔

جواب :۔ کسی وقتی طور پر توسیع شدہ معنیٰ کو تسلیم کرنے سے یہ مراد نہیں کہ اس کے ذریعہ ہم یہ پوری طرح واضح کرسکتے ہیں کہ استعارہ کس طرح کام کرتا ہے۔

چوتھا اعتراض :۔ اگر کسی استعارے میں کوئی مخصوص اداکی عنصر ہے ...... تو اس کا لفظ بہ لفظ ترجمہ کرکے ہم اس کے اتنے قریب کیوں نہیں آسکتے جتنا ہم چاہتے ہیں۔

جواب: ۔ کیوں نہیں بشرطیکہ "قریب آنے" کا مفہوم ہمارے ذہن میں صاف ہو اور ہم توضیح وتفہیم کو لفظ بلفظ ترجمے کا بدل نہ سمجھ لیں۔

پانچواں اعتراض:۔ استعارے کے ذریعے ہم جن چیزوں سے روشناس ہوتے ہیں ان کا بڑا حصہ غیر مقداتی ہوتا ہے (ہم ان کی بنیاد پر منطقی مقدمے نہیں قائم کرسکتے)

جواب:۔ درست...... استعارہ بے شک کسی "بصیرت" یا "تصور" کو پیش کرنے کے کام آ سکتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ایسی باتیں نہیں کہہ سکتا جو جھوٹی ہوں یا سچی ہوں، معلومات افزا ہوں یا گمراہ کن ہوں وغیرہ" ۔؎

ان تنقیحات کی روشنی میں جہاں تک تمثیل اور استعارہ کے تقابلی مطالعے کا سوال ہے کہ حال ہی کے آہنگ (جولائی اگست ۱۹۸۸ء) کے رسالے میں ایک طویل مضمون کے ذریعہ یہ حقیقت واضح کی گئی ہے کہ تمثیل کے چار ناگزیر عوامل ہیں۔ قصے کی طوالت بیانی، مجرد صفات کی پیکر آفرینی، معنوی پہلو داری یا خارجی اور داخلی معنویت اور پیغام یا سبق آموزی۔ استعارہ طوالت کے بجائے اختصار اور ایجاز مجرد صفات کے ساتھ ساتھ جذبات وکیفیات اور واردات کے لامحدود لفظی اور معنوی پیکر حسن سے ادب کو فلسفہ کا مقام بخشتا ہے اس لیے استعارے کو تمثیل پر بھی فضیلت حاصل ہے۔ تمثیل کا فن داستان گوئی کے لیے محفوظ ہے جب کہ استعارے کا عقل وعشق اور حیات وکائنات کے لیے (یعنی ناول اور افسانے اور فلسفہ کے لیے) مانند دریا تلاطم ہے ہاں، وہ تمثیلات زندہ اور پائندہ ہیں جو خود استعارہ کی مصداق ہیں آگے اس سلسلہ میں ایک محیرالعقول مثال پیش کی گئی ہے جو بیک وقت تشبیہہ، تمثیل، علامت نیز استعارے ہوتے ہوئے اُن سے آگے ہے مگر حقیقت یہ کہ وہ استعارہ ہی ہے۔ ؎

ارسطو کا نقطۂ نظر تھا کہ استعارات سخن وادب کو فکر ونظر سے مزین کرتا ہے۔ ہوریس اپنے نظریہ کی شائستگی (THEORY OF DECORUM) میں استعارات کو ایک خاص مقام بخشتا ہے۔ لونجائنس کا خیال تھا کہ استعارات نہ صرف ادب کی بلاغت کے لئے ایک بنیادی عنصر ہے اور اس کی علویت اور عظمت کی اصل روح ہے بلکہ ادب کی بقا اور سلامتی کے لئے ایک ناگزیر شئے ہے۔ دانتے نے اپنے فن کے کمال کو استعارات

کی تخلیق ہی قرار دیا ہے۔ یہی خیال سرفلپ سڈنی کا ہے جو استعارات کو کلاسکیت اور آفاقیت کی بنیاد قرار دیتا ہے۔ اس ضمن میں ڈرائیڈن، جونسن اور گوئٹے وغیرہ کے افکار دیدنی ہیں؛ عربی فارسی، سنسکرت اور اردو میں قابل ذکر شاہنامہ، مہابھارت اور دربار اکبری ہے جس میں فردوسی، ویاس اور آزاد نے استعارات کے جلوس نکالے ہیں اور اپنے فن پر لافانیت کی مہر ثبت کی ہے، ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں استعارات کی افضلیت سے انکار کرنا، اپنی نااہلی اور کم مائیگی کا ثبوت دینا ہے، استعارہ کی بیساکھی ہٹا کے کسی بھی فن کار کے ادب پارے کو مفلوج اور لنگڑا متصور کر لینا، فن کار کے ساتھ ہی نہیں بلکہ استعارے کی اہمیت سے چشم پوشی اور خود اپنی صلاحیت کے تعارف کی دلیل دینا ہے۔ استعارہ اصل فن کی روح ہے جو ادیب کو جاودانی اور بقائے دوام بخشتا ہے۔ استعارہ فکر و فن کے لئے متحرک خون کا حکم رکھتا ہے جو نظر و فہم کو حرارت کا عنبار کرتا ہے اور استعارہ دل اور جگر کے بے پناہ مزین خون دو آتشہ سے تشکیل پاتا ہے جو زندگی کو لامحدود زندگی کا مرتبہ اور حسن کو لطافت و تہذیب سے آراستہ کرتا ہے۔ استعارے کی وسعتوں میں نہ کہ صرف لفظی تزئین موجود ہے بلکہ معنوی زیبائش کی حسن کاری بھی جلوہ گر ہے جو ایک طرف جذبات و احساسات کو متحرک کرتا ہے تو دوسری طرف ذہنی انجماد کی برفیلی چٹانوں کو بھی پگھلاتا ہے۔

۲،۵،۴،۳ غرضکہ استعارات کے دائرہ عمل کو پانچ طبقوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ موضوع کی تفسیر اور تشریح کے لئے۔

۲۔ موضوع کو قابل قبول بنانے کے لئے۔

۳۔ موضوع سے فراریت کے بجائے اس کے تقاضوں کا خیر مقدم کرنے کے لئے۔

۴۔ خوابیدہ احساسات اور مردہ افکار کو بیدار کرنے کے لئے۔

۵۔ آرائش حسن بیان کیلئے۔

یہاں ایک ایسی مثال پر اکتفا کروں گا جس سے خود حسن استعارہ شرم و حجاب سے لرزتا معلوم ہوتا ہے، ملاحظہ کریں۔

"اللہ نور ہے، آسمان کا اور زمین کا۔ اس کے نور کی مثال ایسی ہے، جیسے ایک طاق ہو اس میں ایک چراغ ہو اور چراغ شیشہ کی ایک قندیل میں ہو، وہ شیشہ قندیل گویا ایک چمکتا ہوا تارہ ہو۔ وہ چراغ، زیتون کے ایک مبارک درخت سے روشن کیا جاتا ہے۔ وہ زیتون نہ شرقی ہے نہ غربی۔ نزدیک ہے کہ اس کا تیل روشن کر دیا جائے اگرچہ نہ لگے اس کو آگ۔ اللہ نور ہے، نور کے اوپر۔" (۲۴-۳۵)

مندرجہ بالا مضمون کی عبارت مذکورہ تمام شقوں سے ہر طرح جامع ہے۔ ایک طرف اس نے فکر اور فلسفے کے نئے نئے دروازے کھولے ہیں تو دوسری طرف روح و وجدان کو بھی تحریک پہنچایا ہے۔ ایک طرف اسلامی سلطنت کی قندیلوں کو روشن کیا تو دوسری طرف رہبانیت کو ہوا دی، ایک طرف مخصوص تصورِ انقلاب کا سرچشمہ قرار پائی ہے تو دوسری طرف فلسفۂ الحاد کے لئے نئے نئے گوشے پیدا کیے۔ غرضکہ اس عبارت نے اہلِ قلم کو دعوتِ فکر کے لئے آمادہ کیا اور حق اور باطل میں ایک واضح حدِ تمیز قائم کرتے ہوئے دونوں کے دروازے کھول دیئے بعد میں بہت سے لوگ اس لئے گمراہ ہو گئے کہ انھوں نے باطل کو حق تصور کر لیا اور وہ استعارہ کی سخت و سنگلاخ مگر معنیٰ خیز زبان کی تاب نہ لا سکے۔ اور بوکھلاہٹ میں ایسا فیصلہ صادر کر گئے کہ جس سے ان کی تنگ نظری کے پست درجات اور بلند ہو گئے۔

امرِ واقعہ ہے کہ خدا جہتوں سے منزہ کیسی لامحدود روشنی ہے جو کسی ذاتی زیتونی چراغ جس میں آگ نہیں لگتی ہے، سے پیدا ہوتی ہے اور اس پر مزید یہ کہ روشنی روشنی کے اوپر ہے۔ لیکن حقیقت یہ کہ یہ ایسی تحریر ہے جس پر تمام اسلامی اساس کا دار و مدار ہے مگر اس پر نیازمندی سے غور و فکر کرنا اور پوری توجہ سے مستغرق ہونا لازم ہے۔ پھر کہیں ان استعاروں کی زبان سمجھ میں آئے گی۔

۳،۵،۸،۲ بہرکیف استعارات کی تخلیق آسان کام نہیں ہے۔ لیکن انسان خدا کی منشاء کے بموجب تخلیق پاتا ہے۔ اور وہ جانتا ہے کہ "تخلقو وا باخلاق اللہ" یعنی اپنے اندر صفاتِ الٰہ پیدا کرو۔ اس لئے استعارات بے پناہ سعی اور غور و فکر کے بعد انسان کے ہاتھوں ظہور کی منزل میں

آتے ہیں۔ اسی لئے ارسطو نے نت نئے استعارات کے خالق کو نابغہ سے تعبیر کیا ہے، اور اگر استعارات کی تخلیق آسان کام ہے تو ہزارہا موضوعات ساری موجودات میں بکھرے پڑے ہیں۔ ایک صفحہ کی تخلیقی تجربے سے ذہانت "Q" کا پتہ لگ سکتا ہے صحیح اندازہ بھی ہو سکتا ہے اور آج کے سائنٹفیک دماغ کو سکون بھی۔ ناچیز کا خیال تو یہ ہے کہ استعارے کی تخلیق تو دور کی بات، استعارہ فہمی بھی آسان کام نہیں ہے۔ جس کے سامنے افلاطون اور ابن عربی جیسے فلاسفرس کی بھی فہم کی آنکھ کبھی کبھی جھپک گئی ہے۔ اسی لئے استعارات کی تفہیم اور تعبیر کے لئے پانچ سطحیں مقرر کی گئی ہیں۔

۱۔ جمالیاتی سطح :۔ جو حواس خمسہ کے ذریعہ احساس اور تاثر کی ہوبہو مرقع نگاری کرنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔

۲۔ تمثیلی سطح :۔ جو خیر و شر اور حق و باطل کے پس منظر میں انسانیت کی کہانی کی ترجمانی کرتی ہے۔

۳۔ لغوی سطح :۔ جو حیات اور کائنات کے پس منظر میں معنوی گہرائیوں اور گیرائیوں کا پتہ دیتی ہے۔

۴۔ مجازی سطح :۔ جو بے کراں بصیرت کے ادراک سے اصل حقیقت کو روشناس کراتی ہے۔

۵۔ وجدانی سطح :۔ جو صرف دلربائی، عاشقی، یا خودی میں مستغرق ہو کر ہی عرفان کی منزلوں سے گذرتی ہے۔

ہاں۔ اس امر کی مزید یاددہانی ضروری ہے کہ ہر سطح کے ذریعہ استعارے کی تفہیم اسی وقت ممکن ہے جب جوش و جذبہ اور طلب میں علویت اور رفعت موجود ہو اور فکر و وجدان میں بلوغت و متانت اور صبر کا بے پناہ اثباتی رنگ نقش پذیر ہو۔

منجملہ تمام سطروں سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ استعارہ معنی اور لباس معنی (الفاظ) کے جمال و جلال کے لئے اتنا ہی ضروری اور لازمی ہے جیسے روح اور جسم کے لئے شخصیت غرضیکہ ایک فقرے میں کہا جا سکتا ہے کہ استعارہ سخن و ادب کو فکر کی حرارت، ذہن کی بصیرت، وجدان کا جذبہ اور حسن کا شباب بخشتا ہے۔

اور اپنا خاص کردار ادا کرتا ہے اور زبان کے لطف کو دوگنا کر دیتا ہے۔

اس امر کو مدِنظر رکھنا ہوگا کہ جہاں تک استعارات کے نزول سے مبالغہ کی ۳/۵،۷
پیدائش ہونے کا خدشہ ہے، وہاں یہ بھی مدِنظر رکھنا ہوگا کہ

"The hyperbole consist in magnifying or diminishing an object beyond reality. This figure is in common use among both the learned and unlearned, the human mind does not rest satisfied with the simple truth, but has a strong propensity to add or diminish."

یعنی ؛ ۱۔ مبالغہ کبھی بھی کسی سہارے اور معروف انداز کو اختیار نہیں کرتا۔

۲۔ مبالغہ کبھی معقولیت (PROPRIETY) پسند نہیں کرتا۔ لیکن یہ مبالغہ کی تاثیر ہے کہ وہ معقول ذہن کو بھی گرفت میں لے لیتا ہے۔

۳۔ مبالغہ ذہنی خوشگواری کو ہموار کرتا ہے اور زبان و قلم کو اپنے حوصلے نکال لینے کی راہ تیار کرتا ہے۔ ان بیانات سے "مشابہت اور تقابل" کے اصول اخذ ہوتے ہیں۔ کیوں کہ استعارہ تمثیل، علامت یا مبالغہ وغیرہ کا بنیادی کام ہی متضاد و مختلف اشیاء میں ربط و ارتباط پیدا کرنا ہے اس سلسلے میں چند اہم نکات پیشِ نظر ہیں:۔

۱۔ تقابل میں یہ ضروری نہیں ہے کہ مشابہت قریب الفہم بھی ہو۔ بلکہ اتنی دوری ہونا لازمی ہے کہ تقابلی کشاکش میں مکمل ذہنی انبساط حاصل ہو سکے۔

۲۔ تقابل بہت مرتج نہ ہو۔ ذرا پیچیدہ اور دور از خیال ہوتا ہے۔

۳۔ تقابلی چیزوں پر براہ راست روشنی ڈالنے کے لئے خط منحنی کی طرح قلم مائل بہ ارتقاء ہوتا ہے اس کا طریق فلسفیانہ ہوتا ہے۔

۴۔ ناقابل قبول چیزوں کا تقابل، قابل قبول چیزوں سے جب ہوتا ہے تو

تحریر کا زور اور دوگنا ہو جاتا ہے۔

۵۔ تقابل کے خلاف سب سے بڑا الزام یہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ محض لفظوں کا کھیل ہے اس کا خیال سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ مگر یہ خیال طنز کے سوا اور کچھ نہیں ہے گولڈ اسمتھ (SMITH) کے مطابق "this is not more than illustrating a quality of the mind, by comparing it with a sensible object."

اس بات کی کیم KAME نے بھی تصدیق کی ہے۔

۶۔ استعارہ مضمون کی اس روح سے تعلق رکھتا ہے جس کو ہم پیش کرنا چاہتے ہیں۔ کیوں کہ تزئین استعارہ ہمارے جذبات کے اصل لباس ہیں۔ جکے ارتباط سے الفاظ حسین لگنے لگتے ہیں۔

۷۔ استعارہ کبھی ان چیزوں کے قریب نہیں جاتا جو قابل قبول نہ ہو یا جو مبتذل ہو۔ سوائے اس کے کہ مصنف خود کسی مبتذل چیز کو اعلےٰ سمجھ کر وہاں استعالیے کا فرسودہ استعمال کر لے۔ یقیناً ایسے مقامات پر بھی استعارہ ابتذال کی بدشکلی میں کچھ کمی کرتا ہے۔

۸۔ مذکورہ بالا بیانات کے علاوہ کچھ ایسے پاکیزہ عناصر (DECORUM) ہیں جن کی آمیزش سے ایک سچا استعارہ وجود میں آسکتا ہے۔ گو جب ہر جگہ پاکیزگی، طہارت اور بلندی (DECORUM) کا خیال رکھا جائے گا، مثلاً الفاظ میں، خیال میں، زبان میں تو یقیناً استعارہ ابتذال کی ہر نوع کی بیماری سے پاک ہو سکے گا۔

۹۔ استعارہ کی شکل میں مصنف یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کا اظہار پیچیدہ نہ ہو سکے۔

۱۰۔ مختلف استعارے کبھی بھی باہمی طور پر ایک دوسرے کو ابہام میں مبتلا نہیں کرتے اور نہ ہی ان کی شکل بگاڑتے ہیں۔ لیکن استعارات کا امتزاج پیش کرنا تحریر کی کمزوری ہے، کچھ اھل قلم حضرات آندھی اور طوفان کیطرح جنبش قلم کرتے ہیں اور اس کا اختتام آگ اور شعلوں پر کرتے ہیں۔ یہ چیز قاری کیلئے کبھی کبھی ناقابل

برداشت ہو جاتی ہے۔

۱۱۔ استعارات کی پرکھ سب سے اچھی شکل یہ ہے کہ استعارہ دماغ کے کتنے حصے پر اثر انداز ہوتا ہے یا خود اس کا کتنا بڑا دائرہ عمل (CANVAS) ہے۔؟

۱۲۔ استعارے کے ضمن میں یہ چیز ایک ناخوشگوار ماحول پیدا کرتی ہے کہ متنوع استعارات یکے بعد دیگرے بغیر کسی وقفے کے آتے چلے جائیں اور دماغ کو اس کے اثرات کے تبادلے کا بھی موقع نہ دیں لہٰذا دو استعاروں کے درمیان ایک سکونی وقفہ ہونا چاہیئے۔

۱۳۔ استعاراتی اور تزئینی بیان کو کبھی بھی گتھا ہوا نہیں ہونا چاہیئے۔ ایسا نہ ہو کہ ابھی دماغ ایک بیان سے فرصت نہ پا سکا کہ استعارات کی بارات شروع ہو جائے۔ اور دماغ بالکل ماؤف ہو کر رہ جائے۔ جب بھی استعارہ تزئین بیان کے ساتھ مل کر شروع ہوگا خود اپنا حسن پامال کرے گا۔

۱۴۔ استعارہ معنوی لحاظ سے دور از فہم نہ ہونا چاہیئے

۱۵۔ حسن استعارہ صرف اپنے ہی حسن کے سبب حسین نہیں بلکہ اس کے حسن میں تخیل کی بھی آمیزش شامل ہے۔

۱۶۔ استعارہ سازی میں مبالغہ کی کارسازی کے عمل سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا بلکہ بعض اوقات مبالغہ کے بطن ہی سے استعارہ کی تخلیق ہوتی ہے جس میں واقعیت کا رنگ جھوٹ کے متوازی چلتا ہے۔ یہ ایک بہت مشکل کام ہے لیکن صاحب طرز کا ایک روزمرہ ہے۔

شبلی نے مبالغہ و واقعیت پر بہت اچھی آرا پیش کیا ہے، لکھتے ہیں۔" فن واد ب کا ایک معرکۃ الآرا اور مغالطہ انگیز مسئلہ ہے۔ ایک فریق کا خیال ہے کہ واقعیت شعر کی ضروری شرط ہے۔ دوسرا گروہ کہتا ہے کہ محاسن شعر میں مبالغہ بھی ہے اور ظاہر ہے کہ مبالغہ و واقعیت متناقض چیزیں ہیں۔ یہ مسئلہ مدت سے زیر بحث ہے اور فیصلہ اس وجہ سے نہیں ہوتا کہ ہر فریق صرف اپنے دلائل پیش کرتا ہے اور مخالف کا استدلال دھندلا کر کے دکھاتا ہے۔ اس لئے

ضرورت ہے کہ دونوں طرف کے دلائل پورے زور کے ساتھ بیان کرکے انصافاً فیصلہ کیا جائے ۔ ساتھ یہ بھی بتایا جائے کہ فریق برسرِ غلط کو جو غلطی پیدا ہوئی ہے ۔ اس کے اسباب کیا ہیں ۔ مبالغہ کا طرف دار کہتا ہے کہ ائمۂ شعر نے تصریح کی ہے کہ کذب اور مبالغہ شاعری کا زیور ہے ۔ نابغہ ذبیانی سے لوگوں نے پوچھا کہ "اشعر الناس کون ہے ؟ اس نے کہا : "من استجید کذبہ" یعنی جس کا جھوٹ پسندیدہ ہو" نظامی فرماتے ہیں :

"درشعر مپیچ و درفن او ۔ چوں اکذب اوست احسن او" اور تمام بڑے بڑے شعرا جن کی شاعری مسلم تمام ہے ۔ ان کے کلام میں عموماً مبالغہ اور غلو موجود ہے ۔ اس کے علاوہ اکثر وہی شاعر اور شاعری خیال کئے جاتے ہیں جن میں کذب و مبالغہ ہے۔"

ص ۳۵، اسی نکتے کے تحت نثر کے آہنگ میں "مبالغہ" کبھی اپنی جگہ بناتا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ لیکن ساتھ ہی اعتراض اٹھتا ہے کہ اگرچہ نثر میں شاعری کے اجزا موجود ہوتے ہیں ۔ لیکن ان کا آہنگ ایک نوع کی قطعیت اور حقیقت پسندی پر مبنی ہوتا ہے جس میں کسی قدر خشکی پیدا ہو جانے کے امکانات بلاشبہہ رہتے ہیں لیکن افسانہ، داستان، فکشن اور ڈرامہ جو مجازی طور پر جھوٹ کا مترادف ہے، مبالغے سے کیسے بچ سکتا ہے ۔ لہٰذا شبلی کی بحث کے مدنظر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جیسے عظیم شعرا مثلاً میر، اور غالب کی شاعری "مبالغے" کی موجودگی کے باوجود مجروح نہیں ہوتی ہے بلکہ ان کے مبالغے منزہ یا شعر ہیں سے محسوس ہوتے ہیں ۔ اسی طرح نثر کے فن کار و ادیب کبھی مبالغے سے فائدہ اٹھا کر اس کو حقیقت نگاری کا اعتبار بخش دیتے ہیں اور نثر کے آہنگ کو مزید سبک و حسین اور لوچ دار بنا دیتے ہیں اس نکتہ تک باذوق باطن رکھنے والے بآسانی رسائی حاصل کر لیں گے ۔ کیوں کہ مبالغہ کا تعلق اور تخلیقی نثر کا تعلق دراصل نثر کے داخلی آہنگ سے ہوتا ہے ۔ اس امر کی وضاحت کے لیے رشید احمد صدیقی کے الفاظ پیش ہیں ۔

" اردو شیریں اور مترنم زبان ہے، اس کا صوتی دروبست بڑا مکمل ہے ۔ میں اردو کو تلفظ کی جنت (فردوسِ گوش) سمجھتا ہوں ۔ طرح طرح کے

بے شمار الفاظ اس کی خراد پر چڑھ کر اور اس کے ساز کے پردوں سے برآمد ہو کر اردو میں داخل ہوئے ہیں اور ہوتے رہے ہیں لیکن یہ ناواقفیت اور ضرورت سے زیادہ حسن ظن کی بنا پر ہو لیکن اس کا احساس اکثر ہوا کہ عربی زبانوں کے الفاظ اردو میں داخل ہو کر اصل سے زیادہ مترنم ہو گئے ہیں۔ ممکن نہیں، اپنی۔ اپنی زبانوں کے بارے میں بھی اس زبان کے جاننے والے بھی یہی رائے رکھتے ہوں۔ اس لئے کہ تلفظ کے رد و بدل کے بغیر، ایک زبان کا لفظ دوسری زبان میں مشکل سے منتقل ہوتا ہے لیکن اردو چوں کہ بہت سی دوسری زبانوں کی صوتی تراکیب کی حامل اور مزاج داں ہے، اس لئے اس میں تلفظ کی تبدیلی زیادہ باقاعدہ اور زیادہ گوارہ ہوئی ہے۔ ــہ مزید آگے لکھتے ہیں "ایک عزیز کا خیال ہے کہ سرسید کے ہاں نثر کی بیشتر بنیادی خصوصیات ضرور ملتی ہیں لیکن ان میں تخلیقی آب و رنگ کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ایک حد تک یہ صحیح ہے لیکن یہاں اس کی حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے کہ سرسید کے یہاں اردو کی حیثیت مقصدی اتنی نہیں ہے۔ جتنی وسیلے کی۔ زبان میں توانائی اور ہر رنگ میں ڈھل جانے کی صلاحیت پہلے پیدا کی جاتی ہے اور اردو میں یہ صلاحیت سرسید کی دین ہے۔ تخلیقی ادب پیدا کرنے کی منزل بعد میں آتی ہے جو سرسید کے رفقاء کے حصے میں آئی۔ سرسید کے سامنے زیادہ تر قوم کی تنظیم کا پروگرام تھا، ان کے رفقاء کے سامنے تصنیف کا۔" ــہ

"تخلیقی نثر" کے اسی آب و رنگ سے اردو نثر کا بنیادی آہنگ تشکیل پاتا ہے جس کے ہیرے سے صاحب طرز کا قلم اسلوب کے کوہ نور کو تراشتا ہے جس کا تجزیاتی مطالعہ اگلے ابواب میں تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔

مصادر

۱۔ اردو ہندی کی شیلی نہیں۔ پروفیسر جعفر رضا مشمولہ مادری زبان ۱۹۷۸ء

۲۔ نقوش سلیمانی بحوالہ زبان و قواعد ص ۱۲

۱۳۔ مقدمہ شعر و شاعری ص ۱۱۲۔ ۱۰۸

۱۴۔۱۵۔ ترجمہ دریائے لطافت ص ۳۵۳

۱۶۔ ماہنامہ تحریک (دہلی) جولائی ۶۴ء

۱۷ تا ۲۰۔ زبان و قواعد ۶۷ ص ۶۷، ۶۳، ۹۸

۲۱۔۲۲۔ ادب و تنقید ص ۱۱۱

۲۳۔ اردو شاعری پر ایک نظر ص ۵۳

۲۴ تا ۳۳۔ ادب و تنقید ص ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۵

۳۴ تا ۳۶۔ میر امن سے عبدالحق تک ص ۸، ۹، ۲۵

۳۷۔ غالب شخص و شاعر ص ۷۹

۳۸۔ نئی اردو قواعد ص ۳۷

۳۹۔ شعرالعجم چہارم ص ۵۹۔ ۶۰

۴۰۔ موازنہ انیس و دبیر ص ۳۵

۴۱۔ لسانی مطالعے۔ ڈاکٹر گیان چند جین ۷۹ ص ۱۲۲۔ ۱۲۱

۴۲ عود ہندی ۷۲ ص ۱۰۴

۴۳۔ عروض آہنگ اور بیان ص ۲۲۶

۴۴ تا ۴۸۔ عود ہندی ص ۱۰۵، ۱۰۱، ۳۷، ۱۲۹، ۱۰۶

۴۹ تا ۵۴۔ نئی اردو قواعد ص ۱۴۵

۵۵۔ عود ہندی ص ۴۷

۵۶ تا ۵۷۔ نئی اردو قواعد ص ۱۹۱

۵۸۔ عود ہندی ص ۱۳۴

۵۹۔ عروض و آہنگ و بیان ص ۲۲۹

۶۰ تا ۶۳۔ عود ہندی ص ۱۴۴، ۱۴۵

۶۴ تا ۶۹۔ شیلی وگیان کی روپ ریکھا سے ماخوذ

۷۰۔ کمپوزیشن اینڈ سٹائل سے ماخوذ

۷۱۔ عروض آہنگ اور بیان ص ۲۰۴، ۱۱۵

۷۲۔ موازنہ انیس و دبیر ص ۳۹

۷۳۔ نیرنگ خیال بحوالہ فکر و خیال کراچی

۷۵-۷۴۔ اردو فکشن۔ آل احمد سرور ص ۳۸۱

۷۹-۷۵۔ اسلوب ص ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۳

۷۶۔ دھرم گرنتھ (الہ آباد) ۶۵ء ص ۱۴۹ سے ماخوذ

۷۷۔ اردو فکشن ص ۳۸۱

۷۸۔ عروض آہنگ اور بیان ص ۱۶۳

۷۹-۸۰۔ اسلوب ص ۱۷۳

۸۱۔ میکس بلیک شب خون فروری ۸۲ء ص ۱

۸۲۔ علامت، تمثیل، محاکات، امیجری وغیرہ پر الگ سے بحث کی گئی ہے ملاحظہ کریں باب دوم سوم

۸۳۔ شعر العجم ص ۷۲

۸۴-۸۵۔ فکر و نظر جنوری ۷۰ء ص ۸۹، ۹۳

اسلوب کیا ہے؟

۴۔ اسلوب کیا ہے؟

۴/۱ اسلوب۔ مخرج و ماخذ

۴/۲ اسلوب کی لغوی تعریفیں

۴/۳ اسلوب کی امکانی تعریفیں، معنوی تعبیریں

۴/۴ اسلوب کی اساسی مادوں کا چارٹ

۴/۵ نتائج

۴/۶ اسلوب کی راہ پر خطر اور اس کی تعبیر

"میرے دوستو! زندگی کے معنی کھانا، پینا، چلنا
پھرنا، سو رہنا اور منھ سے بولے جانا نہیں ہے
زندگی کے معنی یہ ہیں کہ صفات خاص کے ساتھ
نام کو شہرت عام ہو۔ اور اسے بقائے دوام ہو
ایسے بزرگان باکمال کے رویے اور رفتاروں
کو دیکھنا، انھیں ہماری آنکھوں کے سامنے
زندہ کر دکھاتا ہے۔ اور ہمیں بھی دنیا
کے پیچیدہ راستوں میں چلنا سکھاتا ہے
اور بتاتا ہے کہ کیونکر ہم بھی اپنی زندگی کو
اتنا طولانی اور ایسا گراں بہا بنا سکتے ہیں"

...

محمد حسین آزاد

۳۲۱ لفظ اسلوب، انگریزی کے اسٹائل سے مترادف ہے۔ یونانی میں اسٹلائیلاز (stylos) اور لاطینی میں اسٹائیلس (stylus) اسلوب کا ہم معنی ہے۔ اور ہندی میں شیلی (शैली) کہتے ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی سے جوڑا گیا ہے، لیکن اس امر کی بھی عقدہ کشائی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب اخذ کیا جاتا رہا ہے جو اسٹائل میں مضمر ہے۔ ساتھ ہی اس کے مطلب ہیں، لکھنے کا طریق کار لکھنے کا قلم، تیز چلنے والا قلم۔ یا لکھنے کا کوئی نوکیلا آلۂ کار۔ برٹینکا کے الفاظ ملاحظہ کریں:۔

ONLY IN LATE LATIN DOES STILUS, THE WOR FOR THE SHARP POINTED INSTRUMENT FOR WRITING, USUALLY ON WAY, BIGIN TO MEAN ALSO A MANNER OF WRITING AS "PEN" NOW DOES IN SUCH EXPRESSIONS A FLUENT AND AN ACID PEN AND EVEN HERE MODERN READERS MUST BE ALERT FOR DEVIATION OF ENGLISH STYLE. FROM STILES DOE NOT PROVE THAT STYLES ALWAYS MEANT "STYLE." THE LATIN TERM WAS RESERVED ENTIRELY FOR DISCUSSIONS OF WRITING AND SPEAKING AND USUALLY FOR TREATISES ON RHETORIC MORE OVER IT SEEM TO HAVE IMPLIED, LITTLE MORE THAN STYLE IN SENSE OF A SKILL, OR GRACE AND OF A MANNER SANCTIONED BY A STANDA-RD APARENTLY AND AUTHOR OR ORATOR IN THE CLOSING YEARS OF THE ROMAN EMPIRE 5TH CEN. A.D.

USLUB= اسلوب = Order, Arrengement, way, mode, means, measure, manner, method, form figure, a lions neck, a Prominence of nose1.

USLUB= DAR= اسلوب دار Methodical, wellarranged, well proportioned, symmetrical, elegane. 2.

USLUB- اسلوب- Way, course, manner, style, method, length. 3.

1. A comprehensive Persian-English Dictionary - F. Steingass. Oriental Book Reprint Corporations first Indian Edition. 1973.

2. Do

3. A dearners Arbic-English Dictionary - F. Steingass Assian Publishers. 1978

لفظ اسلوب عربی لفظ اُسلوب (ا + س + ل + و + ب) مذکر واحد سے مشتق ہے جس کی جمع اسالیب (ا + س + ا + ل + ی + ب) مذکر ہے اردو میں بعض لوگ اُسلوب کے بجائے اَسلوب یعنی الف پر پیش کے بجائے زبر کی آواز سے تلفظ کرتے ہیں لغات میں پیش ہی کی آواز کو تسلیم کیا گیا ہے نوراللغات کے مطابق اسلوب (ع ۔ بالضم) مذکر ۔ راہ ، صورت ، طور ، طرز ، روش ، طریقہ ، اسلوب ، بندھنا ، لازم صورت پیدا ہونا ، راہ نکلنا ، خاتمہ کلام پر شوق یہ شعر تحریر ہے ۔

پہنچا جس وقت سے مکتوب
زندگی کا بندھا کچھ اسلوب

چیمبرس ڈکشنری کے الفاظ ملاحظہ کیجئے۔

Style: a literary composition, manner of writing. mode of expressing thought in language or of expressions, execution, action or bearing generally. the distinctive manner peculiar to an author or other. Particular custom or form observed, as by a printing house in optional matter (style of the house) or by lawyers in drawing up deeds. designation a manner. form. fashion an air of fashion or censequence; kind; type in Botany :- (in science) the slender of the gynaeceum, bearing the stigma; the gnomen of a dial: a hand, pointer, Index. Pege no. 1097.

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق ۔

۱۔ لکھنے کا طریقہ، بڑے سیاق میں اظہار کا طریق کار۔ اس لغوی تعریف کی پیدائش "اسٹائیلس" لاطینی سے ہے جس کا مطلب قلم ہے قلم سے قلم کے استعمال کرنے کا ڈھنگ کی شکل پیدا ہوئی ہندوستانی مصوری میں بھی قلم کا استعمال اسلوب کے لئے ہوتا ہے ۔

۲۔ کسی ادبی شخصیت اور مقرر کی بھی) ادبی گروہ یا دور کا اپنا منفرد طریق اظہار۔ مصنف کا تخلیقی ضابطہ جس میں توضیح، قوت تاثیر اور حسن وغیرہ اجزا موجود ہوں۔

شائل اینڈ سٹائل کے الفاظ اس طرح سے ہیں.

Its parent word is stilus, which was the name of the largemetal needle the ancient Romans used for writing on waxed tablets. At first, then, "style" simply meant "writing," and a " persons, style" was the particular way be wrote- how be shaped his lettersand how he chose he words.

Style has come to mean " the distinctive way a thing is done."

A Dictionary of Phrase and Fable میں سٹائل کی تعریف یوں بھی بیان ہوئی ہے.

Style is from the Latin styles (an iron pencil for writing on waxen tablets, etc.) . The characteristic of a persons' writing is called his style. Metaphorically it is applied to compositions and speech. Good writing is stylists end by extension, smartness of dress and department is so callad.

Style is the dress of thought, and a well-dressed thought like a well-dressed men, appears to great advantage.(Chester field: letter ccx 1, Page no. 1040.)

یہاں ہل ڈکشنری آف آرٹ کے الفاظ بھی قابل مطالعہ ہیں. دیکھتے چلیے:

Style: Configugration of artistic elements that togetherconsitute a manner of expression peculiar to a certain epoch, people, or individual. The manner developed during a particular period or within a culture, considered. standard for that time or culture, constitutes its specific artistic character of style. For example, the cefference in relative dimensions and ways of interpreting spece distinguishes the Romanesque period from the Gothic, When the term is applied to a peaple, as to the Italians it may alse be called a school of art. The individual characteristics and idiosyncrasies of an artists work make up his personal style It may be a particular treatment of details, composition or handlins of meterials that remains a constant in his expression and indicates his individual manner of working, as the style of Rephel. (Mc Graw- Hill Dictionary of Art Volume 5 Rouavld- zYL. New york Edited by Bernerd S. Myers 1959.)

ڈاکٹر بھولا ناتھ تیواری کے مطابق:۔

ادستالس استیر (STAERE) گریک میں اسٹائی لوس (STYLOS) اور لیٹن میں اسٹائی لس (STYLUS) وغیرہ کی شکلوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔

لیٹن اسٹائلس، اس پتھر، ہڈی یا دھات کے اس قلم کے لئے مراد ہوتا ہے جیسے موم چڑھی ٹکیوں پر لکھتے ہیں۔ نوع تحریر نے اسٹائی لس میں قسم، ضرورت اور طریق کی گنجائش پیدا کردی۔ پھر زبان دبیان کے ترقی کیلئے یہ لفظ استعمال ہونے لگا۔ انگریزی، فرانسیسی، روسی وغیرہ زبان میں یہ لیٹن لفظ اسٹائل وغیرہ شکلوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ہندی وشوکوش میں اسلوب کیلئے مندرجہ ذیل الفاظ درج ہیں

۱۔ چال، ڈھب، ڈھنگ

۲۔ طریق، رواج، رسم، روایت

۳۔ ضابطہ، طرز، طرق

۴۔ فقرہ کی تشکیل کے نوع

۵ سختی، کرختگی، ٹھوس

۶ بت، مجسمہ، پتھر کی مورتی

ان سب لغوی تعریفوں کے بعد معروف عالم لغت فارسی "لغت نامہ دہخدا کی تشریح بھی دیکھئے جو تمام تعریفوں کا حصار کئے ہوئے ہے۔

اسلوب (۱) (IE) گونہ (رنجتی) (السامی فی الاسامی) (ترجمان القرآن علامہ جرجانی) (منتہی الادب) راہ، (وطواط) (منتہی الادب) طریق، شیوہ، روش، منوال، طرز، نمط، وضع، (غیاث) طور، روش، (منتہی الادب) وتیرہ، سبک، ہنجار، نہج، منہج، سان، وجہ، مذہب، سیرت، رسم، واز، اسلوب، کتاب فراتر نثری واز تکلف وتصلف مجانبت سمالی، (ترجمہ یمنی ص۴۲۱ ج: اسالیب" قانون (موید الفضلا) قاعدہ (موید الفضلا) فن، نوع: اسالیب کلام، انواع کلام، فی اسالیب من القول، ای فنون منہ۔ (موید الفضلا) ج: اسالیب " (بحر الجواہر) ج اسالیب" گردن شیر مشیر (منتہی الادب) " بلندی، بینی (منتہی الادب)۔ جنسی از طعال وخوردنی (جہانگیری) (شرفنامہ منیری، (مویدالفضلا) (آنندراج) " (داغ) نام پادشاہی ہم بودہ است (برہان) (آنندراج) " (داغ) نام حکیمی است (جہانگیری) (شرفنامہ منیری) (موید الفضلا) (برہان)

۴۲ ان لغوی تعریفوں کو قلم، طرزِ تحریر، یا طریقِ تحریر اور مصنف کی ذاتیات سے منسلک کرسکتے ہیں۔ لیکن اسلوب کا استعمال صرف طرزِ تحریر کے معنوں میں نہ ہوکر فنونِ لطیفہ کے دوسرے ضابطوں میں بھی ہوتا ہے۔ یہاں فن کار کی طرزِ تحریر سے ہی بحث مراد ہے۔

۱۔ اسلوب کسی چیز کے ہونے کا ایک ڈھنگ ہے۔" (ہنری موریری)

۲۔ "اسلوب تخلیق کا وہ عظیم اور متحرک اصول ہے، جسکے ذریعہ فن کار اپنے موضوع کی گہرائی میں اُتر کر اس کے (موضوع) کا جائزہ لیتا ہے۔" (گیٹے)

۳۔ اسلوب سے زبان میں معجزے کا امتزاج پیدا ہوجاتا ہے۔ اور اسلوب میں بات کہنے کا ڈھنگ بھی شامل ہے۔" (ارسطو)

۴۔ اسلوب وہ ذریعہ ہے، جس کی بنیاد پر آدمی ایک دوسرے سے تعلق پیدا کرتا ہے۔ ادبی اسلوب وہ ذریعہ ہے۔ جسے ایک آدمی دوسرے آدمی کو متحرک کرتا ہے۔ (لوکس)

۵۔ اسلوب مصنف کی شخصیت کا اٹوٹ اور بے حد مربوط عنصر ہے۔

۶۔ اسلوب فنی خصوصیات یا قوتِ اظہار کا ترادف ہے۔" (گرینی)

۷۔ احسن اسلوب (GOOD STYLE) تقریباً متوازن معنیٰ والے الفاظ میں انتخاب سے تشکیل پاتا ہے۔ (وار برگ)

۸۔ "کینتھ برکس اور ابرٹ پین وارین کے مطابق، "اسلوب لفظوں کا انتخاب اور فقروں میں ان کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔" ان کے مطابق، "موضوع، قاری اور مدعا دونوں پر مبنی ہے۔" انگریزی کی مشہور مثال، "نظم عظیم لفظوں کی عظیم ترتیب ہے۔" میں بھی انھیں دونوں باتوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔" (سیبک) وغیرہ نے اسلوب کو اجتناب قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق زبان کے عمومی سطح یا نارم سے اجتناب یا گریز اسلوب ہے۔"

۹ اسلوب، فقرے کے باہمی تنظیم سے پیدا (INTER SENTENCE) انفراد دیتا ہے۔" (اسپیورٹا اور ہل)

POETRY IS THE BEST WORDS IN BEST ORDER.

۱۰۔ حسنِ کلام کی شناخت جس صفت سے ممکن ہو اسلوب ہے۔" (مری)

۱۱۔ "جب فکر کو شکل دے دی جاتی ہے تو اسلوب جنم پاتا ہے۔" (افلاطون)

۱۲۔ "اسلوب دماغ کی خارجی تصویر ہے۔" (شوپنہار)

۱۳۔ "اسلوب لباس افکار ہے۔" (جیسٹر فیلڈ)

۱۴۔ "اسلوب کے ذریعہ سوچنا ہے۔" (نیومین)

۱۵۔ "اسلوب تکنیک کا مسئلہ نہیں بلکہ نظر کا مسئلہ ہے۔" (پراؤسٹ)

۱۶۔ "شخص ہی اسلوب ہے۔" (بفن)

۱۷۔ "اسلوب موضوع (فکر یا احساس) اور زبان سے الگ ایک موثر عنصر ہے۔" (اسٹنڈ ہال)

۱۸۔ "اسلوب فکر اور اسے اظہار کرنے والی زبان پر اپنا ڈ النے والی شئے کا نام ہے۔" (چارلس بیلی)

۱۹۔ لسانی ذرائعوں سے کسی قاری میں موجود اثر ہی اسلوب ہے۔" (شیلڈر)

۲۰۔ "اسلوب کے معنی ہیں فنی اظہار میں انفرادیت کی موجودگی۔" (ہیرشن)

۲۱۔ "ہر شخص کی اپنی طرز ہوتی ہے۔" (ڈاکٹر جانسن)

۲۲۔ "مصنف کی طرز اس اتنی اپنی ہوتی ہے جتنی اس کی انگلی کی چھاپ۔" (براؤن)

۲۳۔ "ذریعہ، تنظیم اور تشکیل میں منہمک فن کار کی انفرادیت ہی اسلوب ہے۔" (ددلے)

ان تعریفوں کے علاوہ چند وضاحتی تعریفیں قابل توجہ ہیں جو ماہر اسلوبیات کے عمیق نظریوں سے ماخوذ ہیں۔ مثال کے طور پر:

سوئفٹ نے مناسب مقام پر لفظوں کے استعمال کو ہی اسلوب کی صحیح تعریف قرار دیا ہے۔ سوئن برن، اور رسکن کی خوبصورت طرز اس کی مثال ہے۔ جہاں عظیم، دلچسپ، خوبصورت، تخلیقی، نظام موجود ہے۔ عمومی مطلب میں، کسی ادبی تخلیق کی وہ خصوصیت جس کا تعلق خیال یا موضوع کی مناسبت، صورت یا اظہار ہی سے ہوتا ہے، اسلوب کہلاتا ہے۔ یہاں یہ الفاظ عظمت اور حسن کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔ ڈی کیونسی نے ذہنی مسرت بخشنے کی قوت کو طرز قرار دیا ہے۔

۳/۲ عمومی ماحول میں بات چیت کرنے کا ڈھنگ یا بول کا لہجہ مثلاً۔ باسول : عوامی آزادی کے سامنے سخت چیزوں کو پیش کرتے ہوئے وہ ڈاکٹر جانسن اپنے معروف لہجے (اسٹائل) میں بول رہے تھے۔ ڈاکٹر جانسن کا تعارف اسی مناسبت سے لغت میں اور لفظ مرقوم ہے مثلاً مختلف فنون کی ذریعہ تخلیق، آدمی کے اظہارِ خیال کا ڈھنگ فیشن وغیرہ مڈلٹن مرے نے تین مختلف تعریفیں دی ہیں!۔

۱۔ انفرادی خصوصیات ۔

۲۔ موضوع کے اظہار کا طریقِ کار ۔

۳۔ ادب کی تخلیقی قوتوں کے اسباب ۔

(۱) انفرادی خصوصیت کے لحاظ سے، اسلوب خود ہی آدمی ہے۔ بفن کی تعریف پیش کی جا چکی ہے شوپنہار کے مطابق ؛ " باطن کی خارجی تصویر" اسلوب ہے بھارتی آچاریوں میں دنڈی نے " شاعری کی صورت حال " کو اسلوب بتایا ہے اور کنتک نے " فطرت شاعر " کو اسلوب سے تعبیر کیا ہے ۔

۲۔ اسلوب موضوع کے اظہار کا طریقِ کار ہے۔ سوئفٹ مناسب ترین لفظوں کا مناسب استعمال اسی معنوں میں لیتا ہے ۔

۳۔ اسلوب فنی لوازمات کا اظہار ہے اور اس طرح وہ ادب کی عظیم ترین چیز ہے۔ آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق " حسن خوبی " کو بھی اسلوب کے معانی میں لیا جا سکتا ہے۔ ڈی کیونسی نے اس نظریے کے تحت کہا ہے کہ اسلوب موضوع سے ہٹ کر ایک مخصوص نوع کا ذہنی انبساط فراہم کرنے کی قوت رکھتا ہے ۔

اسلوب کی چند اور تعریفیں ملاحظہ کریں۔ ان تعریفوں سے اسلوب کے دائرہ عمل اور اجزائے ترکیبی پر بھی روشنی پڑتی ہے :۔

(۱) کسی کلام کا اسلوب اس کی ایسی لسانیاتی خصوصیات میں مضمر ہے جو اس کلام کی زبان کے متوازی اس کی لسانیاتی صورت سے اس کو مختلف کرتی ہے۔ (برنارڈ بلاخ) اسٹیفن المال نے بھی اسی قسم کی تعریف کی ہے ۔

(۲) انتخاب اسلوب کی سب سے بہترین تعریف ہے۔ (وارنبرگ ، اسیبک وغیرہ)

کسی ایک زبان کے ایسے دو تلفظوں کا فرق اسلوب ہے جن کے معنی تقریباً ایک ہوں لیکن جو اپنی لسانی تشکیل میں ایک دوسرے سے مختلف ہو (سی۔ ایف۔ ہاکٹ)

نارم (NORM) سے اجتناب، اسلوب کو قرار دیتا ہے۔ (این۔ آئی۔ اینکوسٹ)

اسلوب احساس معانی سے مختلف، اظہار معانی کے مترادف ہے۔ ڈیلری نے اس تعریف پر زور دیا ہے' جو زبان کی قوت پر زور ڈالے۔

لیٹن نیز امریکی نقادوں کے ایک گروہ نے تاثر پسند بیانیہ میں اسلوب کی تلاش کی ہے۔ ان کے مطابق اسلوبیات زبان کے ایسے عناصر کا مطالعہ ہے۔ جو منطق سے بالاتر ہو یا عمومی ضابطوں سے ماورا ہو۔ (آر۔ فرنینڈیز رمیز۔)

یہاں چار چیزیں بالکل ظاہر ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

(۱) لسانیاتی انتخاب (۲) عمومیت سے اجتناب (۳) موثر اظہار بیان (۴) غیر معمولی لسانیاتی استعمال

دامن کے مطابق، "زبان کے جملہ آلہ کار کے استعمال کے طریق کار کا نام اسلوب ہے۔"

کارڈنیل نیومین کے مطابق، "تاثر اور اظہار ایک ہی شے کے دو حصے ہیں۔ زبان سے خیالات کا اظہار ہی اسلوب ہے۔"

آئی۔ بی۔ وہائٹ کے مطابق، "کچھ ایسے بھی مصنف ہیں جو اسلوب کو نثر کا زیور جانتے ہیں، ان کے لئے اسلوب نثر کی غذا ہے۔ جو طلائی طشت میں سجا ہوا ہے یا ایسی چٹنی ہے جس کی لذت سے دسترخوان کی ہر چیز ذائقہ دار ہو جاتی ہے۔ دراصل اسلوب الگ سے کوئی نظام نہیں ہے، نہ وہ اوپر سے کوئی چیز پرشپکائی جاتی ہے اور نہ اس سے جدا کی جا سکتی ہے۔

والٹر پیٹر کے مطابق، "بے شمار لفظوں کے درمیان ایک چیز کو، ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لئے ایک ہی لفظ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں سے بھی کام چل سکتا ہے۔ مگر موزوں بیان جو بے مثل لفظ، تلفظ، فقرہ، اقتباس، مضمون یا نغمہ ہے اس کی تنظیم و ترتیب کا نام اسلوب ہے۔"

ریڈ ورڈ گبن کے مطابق، "اسلوب مصنف کے ذہن کی تصویر ہے اور محض اسکی بان کی ریاضت کا نتیجہ۔"

ٹی۔آئی ہیوم کے مطابق، "قاری کو متاثر کرنا اسلوب کی تعریف نہ ہوکر دراصل اس کا مقصد ہے۔"

ڈاکٹر جے۔براؤن کے مطابق:۔

"اگر تاثر سونا ہے تو اسلوب مُہر ہے جو اُسے رائج کرنے کے قابل بناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کسی بادشاہ نے اُسے جاری کیا ہے۔"

ان تعریفوں سے مندرجہ ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں:۔

(۱) اسلوب کو "جڑی ہوئی" چیز کی شکل میں دیکھا گیا۔

(۲) تاثر کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا۔ تاثر خالق فن کے لئے اسلوب سے اہم ہے۔ مگر اسلوب اس تاثر کو اس قدر خصوصیت بخشتا ہے جو اسے سکۂ رائج الوقت بناتا ہے۔

(۳) طرز جیسی مہر سے فن کار کا بھی تعارف ملتا ہے۔ اسلوب کی آمیزش سے تخلیق منفرد ہو جاتی ہے۔ جو فن کار کی شخصیت کو بلند و اعلےٰ کر دیتی ہے۔ ان نتائج کی تصدیق مندرجہ ذیل تعریفوں سے بھی ہوتی ہے۔

"ہر مصنف کی اچھی یا بری، کسی نہ کسی نوع کی طرز ضرور ہوتی ہے؛ یہ مصنف کے دماغ اور شخصیت کی مہر ہے۔" (اے۔سی۔وارڈ)

"STAMP OF THOUGHT AND PERSONALITY."

ہڈسن کے مطابق:

"اسلوب بنیادی طور پر ایک شخصی صفت ہے۔"

گائی۔این۔پوکاک کے مطابق:۔

"جب اسلوب کی مکمل تشکیل ہو جاتی ہے، تب وہ مصنف کی شخصیت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ اور وہ آپ کو کھول کر دوسرے کے سامنے رکھ دیتی ہے۔ موضوع بھلے ہی آپ کو پسند نہ ہوں، لیکن اسلوب تو بس، آپ ہی میں ہے۔ آپ کی

دلچسپی، آپکی تعلیم اور علمی صلاحیت، آپ کا اخلاق اور سیرت۔ یہ سب کے سب آپ کے قلم سے نکل پڑتے ہیں۔ اور کاغذ کے صفحے پر آپ جہاں چاہیں جم سکتے ہیں۔ اگر آپ کو اس میں شبہ ہو تو کسی ایک ایسا پرانا لفافہ لیجئے جس پر پتہ لکھا ہو اور دیکھئے کہ آپ نامعلوم مصنف کی مرف لکھاوٹ یا تحریر دیکھ کر کتنا کہنے میں کامیاب ہیں... جب اپنے خیالات کو اپنے ہی لفظوں میں بیان کرتے، تب آپ قاریوں کے لئے گویا اپنے دماغ کے العکاس ہی کھول کر رکھ دیتے ہیں؛

"اسلوب کی متذکرہ بالا تعریفیں چند خاص خاص درجوں (CLASSES) میں تقسیم کی جا جا سکتی ہیں۔ یہ درجے مندرجہ ذیل ہو سکتے ہیں؛۔

(۱) اسلوب کس میں ہے یا اسلوب کس کا ہے، کے نقطۂ نظر سے کی گئی تعریفیں۔

(۲) فن کاری یا فن کے نقطۂ نظر سے کی گئی تعریفیں۔

(۳) قاری یا ناظر کو مدنظر رکھ کر کی گئی تعریفیں۔

(۴) معروضی اور موضوعی نقطۂ نظر سے کی گئی تعریفیں۔

(۵) کسی بنیادی یا اساسی عنصر سے کی گئی تعریفیں۔

" شینڈیل اور مڈلٹن مرے کے حوالے سے عابد علی عابد بھی یہی نتائج اخذ کرتے ہیں، لکھتے ہیں؛

" سٹینڈیل (H.B. STENDHAL) کہتا ہے؛ " اسلوب کے معانی یہ ہے کہ فن کار کسی سلسلۂ فکر کے اظہار کے وقت وہ تمام کوائف شامل کرے جو سلسلۂ فکر کے کامل ابلاغ کے لئے ضروری ہے۔" اس تعریف میں "کوائف" قابل غور ہے۔ اگر یہ مقتضائے حال کے مطابق ہونا ہے تو معلوم کرنا ہوگا کہ مقتضائے حال کن عناصر اور کوائف کا طالب ہے۔

پروفیسر مرے کا یہ خیال درست ہے کہ " اگر اسلوب کی سائینٹفک تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصول انتقاد دونوں کو کھنگالنا پڑے گا۔ اور میں تو چھ لیکچر شائع کر رہا ہوں، چہ کہ ابس سائینٹفک بحث کے لئے کم ثابت ہیں... میں تو صرف یہ چاہتا ہوں کہ اسلوب کے متعلق بعض مباحث آپ کی خدمت میں پیش کر دوں

ظاہر ہے کہ یہ مباحث ناقص بھی ہوں گے اور تشنۂ تکمیل بھی۔ لیکن اس امر پر غور کیجئے کہ انتقادی مضمون میں کبھی کسی شخص نے کسی مسئلے پر حرف آخر کہا ہے؟ اور کیا ہم چاہتے ہیں کہ ادبی مسائل پر سائنس کی طرح حرف آخر کہہ دیا جائے۔ اور بات ختم ہو جائے؟"

وہ کہتے ہیں کہ ان تین فقروں پر غور کیجئے: 'عابد علی عابد نے مصنف، رسائل اور اخبارات کے نام تبدیل کر دیئے ہیں'

(۱) میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے "امروز" میں حالاتِ حاضرہ پر کس نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہے۔ اشتباہ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

(۲) پچھلی اتوار کو "مشرق" میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ امیر الدین صاحب نے لکھا ہے (فرضی نام سے) وہ دلچسپ تو ضرور ہے لیکن انھیں لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیئے۔ سردست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں۔

(۳) آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں۔ اور مغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں۔ لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو ان کے اس تمام طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنع کے باوصف ان کو مستحق احترام بنا دیتی ہے۔ اور ان تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ ان کے لکھنے کا ایک خاص اسلوب ہے۔ پہلے فقرے میں اسلوب جس معانی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کی وضاحت کی چنداں مشکل نہیں۔ اسلوب کے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرز نگارش ہے جس کی بناء وہ دوسرے لکھنے والوں سے متمیز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں اور اگر آپ اس بات کی مشق کرتے رہیں کہ آیئے پوچھیں یہ شعر یا نثر کا یہ ٹکڑا کس نے لکھا تھا۔ تو آپ بتدریج اتنے مشاق ہو جائیں گے کہ.. کچھ عرصے کے بعد آپ شناخت مسلم ہو جائے گی اگرچہ غلطی کا امکان باقی رہے گا۔ انگریزی میں (پروفیسر کہتے ہیں) SHAKESPEARE کے ہاں آہنگ اور ترنم کا ایک خاص اسلوب ہے استعارے کی مناسب فراوانی ہے کہ علامت کے بعد علامت چلی آتی ہے اور ان باتوں میں اس کے معاصروں میں کوئی بھی اس کا حریف نہیں

جب انشاء پرداز واحد متکلم میں بات کرے تو یہ دیکھئے کہ اس نے اپنے سلسلۂ فکر کو کس طرح پیش کیا اپنے الفاظ اور تراتیب کی کیا صورت تراشی کر۔ جب ناول یا افسانے کا ذکر ہو تو آپ اس کے اظہار کے خصائص اور ابلاغ کی صفات پر غور کرتے ہیں، پھر اس کی بصیرت، اس القا کا سراغ لگاتے ہیں۔

۴/۴ اسلوب کے مختلف تعریفوں پر عمیق نظر ڈالنے سے چار خاص نکتوں پر اسلوبیاتی مطالعہ منتج ہوتا ہے۔ یہ نکات مصنف، مقصد اظہار اور قاری کے دائرے گرد گھومتے نظر آتے ہیں۔ نیز ان تعریفوں کو موضوع، ان کے اساسی مادوں اور خصوصیات وکیفیت خانوں میں تقسیم کرنے سے روح، فکر، زبان اور قاری اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ اس امر کو مندرجہ ذیل چارٹ سے بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔

تعریف		موضوع	اساسی مادہ	خصوصیت وکیفیت
اسلوب بمعنی	اظہار روح	مصنف	روح	اظہار
	تصویر دماغ	"	دماغ	تصویر
	مظاہر فطرت انسانی	"	فطرت	مظہر
	حصہ شخصیت انسانی	"	شخصیت	(غیر منقسم حصہ)
اسلوب بمعنی	عناصر فکر	مدعا	فکر	شکل
	لباس فکر	"	فکر	لباس
اسلوب بمعنی	زبان کا منفرد ذریعہ	اظہار	زبان	انفرادیت
	بیان کا متوازن طریقہ	"	بیان	توازن
	اظہار کی ذاتی صفت	"	زبان کی پیشکش	ذاتیات کی اہمیت
	بے محابا قوت لسانی	"	"	پیشکش کی بے محابا قوت
اسلوب بمعنی	قاری سے تعلق پیدا کرنے کا سلیقہ	قاری	تعلق	ذریعہ
	قاری کو متحرک کرنے کا ذریعہ	"	حرکت	ذریعہ
اسلوب بمعنی	لسانی اظہار کے جملہ امکانی عناصر کا استعمال	لسانیات کے پیش نظر اسلوبیاتی مظاہرہ	لسانی مظاہر کے امکانی [illegible]	اسلوبیات

۴٫۵ ان تعبیروں، تعریفوں، نکتوں اور وضاحتوں سے مندرجہ ذیل کارآمد نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں۔

(۱) کسی بھی کلام کے مخصوص و موثر بیان کا نام اسلوب ہے۔

(۲) غیر معمولی لسانی اظہار کے مخصوص ڈھنگ کو اسلوب کہتے ہیں۔

(۳) اسلوب لسانی اظہار کا وہ مخصوص ڈھنگ ہے جو فن کار کی شخصیت (انفرادیت) اور موضوع سے متعلق ہوتا ہے۔ اور جو اجتناب، انتخاب، خوبی، امتزاج، خوبی تناسب اور غیر موجود عناصر وغیرہ کے اظہار کے لئے غیر معمولی آلہ کار پر مبنی ہوتا ہے۔

(۴) قاری کو متاثر کرنا، اسلوب یا شخص نہ ہو کر دراصل اسلوب یا شخص کا مقصد ہے

(۵) اسلوب، صنائع و بدائع و شوکت و علویت کے جملہ عناصر سے مملو و مزین ہوتا ہے۔

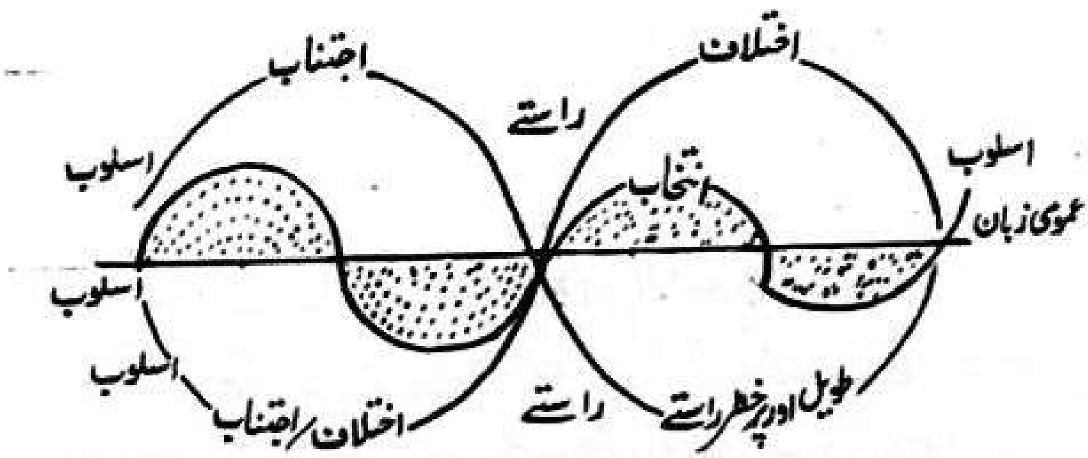
(۶) اسلوب کا تعلق انفرادی شخصیت سے ہوتا ہے۔

(۷) اسلوب کا تعلق موضوع سے بھی ہوتا ہے۔

(۸) عمومی زبان سے الگ کرنے کے لئے اجتناب و انتخاب اور سیٹ وغیرہ جیسے آلۂ کار کا استعمال ضروری ہے جو عمومی زبان سے ممکن نہیں۔

(۹) کسی بھی فن کار کے لئے لسانی اظہار کے مخصوص ڈھنگ کے متعین راستوں میں ایک سے زیادہ راستے ہو سکتے ہیں۔

۴٫۶ مختلف آلۂ کار اور راستوں کے استعمال کو مندرجہ ذیل خاکے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔



اس نقشے کی مختصر تفصیل یوں بیان کی جا سکتی ہے۔

(۱) اسلوب نہ خط مستقیم۔ ہے نہ خط منحنی اور نہ بل دار بلکہ بے حد گنجلک اور پیچ دار ہے۔ جیسے سمندر موج در موج بلکہ کبھی کبھی موج در امواج ہوتی ہے۔ اسی طرح اسلوب بھی چکر دار ہوتا ہے جو خط مستقیم یا عمومی زبان یعنی نارم سے شدید بُعد رکھتا ہے۔

(۲) لیکن نارم یا روزمرہ جو عمومی ادب کی زمین ہے۔ اسلوب کے مادے (تمام ممکنہ اقدار اسلوب) کو کشش کی بے پناہ قوت سے اپنی جانب کھینچتی ہے! اس تناؤ میں اسلوب مرکز ثقل کی طرف کھینچتا ہے جو خود اس کے نیوکلیس کی مرضی کے خلاف ایک قدم ہوتا ہے ظاہر ہے عمل سے کہیں طاقتور ردعمل ہوتا ہے لہٰذا نتیجے میں اسلوب نارم (عمومی زبان سے بہت دور جا پہنچا ہے۔

(۳) لیکن اس کھینچا تانی میں اسلوب عمومی زبان بلکہ عمومیت سے بے حد قریب آ جاتا ہے اس سے اسلوب کو مندرجہ ذیل فائدہ پہنچ سکتا ہے۔

(الف) عام اور عالمگیر انسانی قدروں سے شناسائی۔

(ب) عام اور متروک الفاظ سے شناسائی۔

(ج) عمومیت کی شرکت سے اسلوب کی بعض غرابت کو ثقاہت کا درجہ مل جاتا ہے۔

(د) عمومیت کے بیشمار رنگ، ڈھنگ اور آہنگ سے اسلوب کا امتیاز مزید منتخب ہو سکتا ہے

(ہ) عمومیت کی بعض بے ہنگم آوازوں، صورتوں اور کیفیتوں سے اسلوب کسب فیض کر سکتا ہے۔

(د) گویا اسلوب سیاق و سباق کے تمام لاحقوں اور سابقوں کے ذیل میں مرکز سے گریز کرتا ہے اور عمومیت یعنی عمومی لسانی تشکیلات اسی کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ اس کشمکش سے زبان کا حسن

وغیرہ اسلوب میں نکھر کر ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔

——— اور نقصان صرف ایک ہے کہ اسلوب کا نیوکلیس اگر عمومیت کی کشش سے اس میں جا گرا تو اس کا وجود ختم ہو جائے گا۔ اسی لئے اسلوب کو نابغۂ زمانہ اور خال خال مصنف کی شاذ مستثنیٰ شخصیت سے عبارت کیا جا رہا ہے۔

اسلوب کی تشکیل اور اسکی صفات

اسلوب بہت ہی نایاب چیز ہے اس سبب سے کہ صاحب اسلوب اس سے بھی نایاب تر چیز ہے اور ہزاروں میں ایک پیدا ہوتا ہے۔ اچھی تحریر دلکش تحریر خوبصورت تحریر، شستہ، شایستہ اور رواں تحریر فن تحریر پر دسترس کا نتیجہ ہے جو محنت لگن اور مشاقی سے حاصل ہو سکتی ہے لیکن اسلوب ان سے ماورا شئے دیگر ہے جس کا تعلق منفرد شخصیت اور بے مثال تخلیقی تخیل سے ہے۔

اردو کی مخصوص تہذیبی فضا کی وجہ سے نثر کے چند اسالیب پیدا ہوئے تھے مثلاً بیگماتی زبان، قلعۂ معلیٰ کی زبان اور فسانۂ آزاد اور فسانۂ عجائب کا مقفیٰ اور مسجع اسلوب ان میں سے کوئی بھی اسلوب STANDARD اسلوب نہیں بن سکا یعنی ایک ایسا NORM جسے حاصل کرنے اور اس پر اپنی انفرادیت کی چھاپ لگانے کی خواہش ہر لکھنے والے کا نصب العین ٹھہرے جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے اگر ایسا ہوتا یعنی قلعۂ معلیٰ کا محاورہ یا دہلی کی ٹکسالی اردو نثر کا معیار قرار پاتی تو پنجاب سے ایک بھی افسانہ نگار پیدا نہ ہوتا حالاں کہ سب سے بڑا افسانہ نگار اردو اسی سرزمین کا عطیہ ہیں۔ (پروفیسر وارث علوی)

ا ر ہ ایک ادبی اسلوب کی سب سے عظیم شرط، جو صرف ایک لفظ سے ادا کی جا سکتی ہے اور وہ لفظ ہے، READABLE یعنی قابل مطالعہ، جس کو عملی طور پر روزمرہ کے خطوط میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں "READABLE" سے مراد دلچسپی ہے نہ کہ ان پڑھ لوگوں کے خطوط۔

بقول ڈسٹریلی (DISRAELI) "اپنے موضوع پر قابو پانا اور اس پر مکمل دسترس حاصل کرنا بہتر اسلوب ہے۔ یہ جاننا کہ ہمیں کیا کہنا ہے اور پوری آزادی سے کہنا ہے اور انفرادیت سے کہنا ہے، بہتر اسلوب کی بہترین و عظیم نکات ہیں۔ اس لحاظ سے اسلوب کی خالصیت اس کی بنیادی شناخت قرار پائے گی جس کے سبب وہ اسلوب اپنی ذات سے کتنا خالص ہے؛ اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے آر۔ ڈی۔ بلیک مین رقمطراز ہیں:"

Style has been defined to be the peculiear manner in which a man express his conseption through the medium of language The style of an author is always intimately connected with his manner of thing it is a picture of the ideas which in his mind, and of the manner in which they arise.

لیکن یہاں دقت طلب مسئلہ یہ ہے کہ اسٹائل اور جذبات میں کیسے فرق کیا جا سکتا ہے۔۔۔۔۔ اس چیز کا مطالعہ ہم دو توضیحی سرخیوں کے ذیل میں کر سکتے ہیں اور وہ ہے، (PERSPICUITY) شفافیت اور (ORNAMENT) تزئین انھیں دونوں اجزا سے اسلوب کی اساسی صفات تشکیل پاتی ہیں۔ شفافیت فن کار سے بے حد احتیاط کا مطالبہ کرتی ہے اور بغیر اس خصوصیت کے تاریکی سے روشنی اور اضطراب سے مسرت نمودار نہیں ہو سکتی ہے۔ اور نہ ہی فن کار کو تزئین

تعیب آسکی ہے۔

اسلوب کی شفافیت صرف ایک لفظ یا ایک محاورے یا ایک استعارے سے ہماری توجہ کے رخ کو موڑ دیتی ہے۔ اور پھر موڑے گئے زاویوں سے ہی صاحب اسلوب فن کار فقروں کی تشکیل کرنے لگتا ہے۔ لوکس نے شفافیت کے بجائے واجبیت کی اصطلاح پر اطمینان ظاہر کیا ہے اور PROPRIETY جس میں DECORUM کا عنصر بھی موجود ہے، پر زور دیا ہے ظاہر ہے کہ PROPRIETY اور PERSPICUITY میں نہایت کم فاصلہ ہے، مفہوم ایک ہی ہے یا یوں کہئے کہ دونوں میں موجود ہوتی ہے گویا PERSPICUITY میں تین خصوصیات کا موجود ہونا نہایت ضروری ہے۔

(۱) PURITY خالصیت (۲) PROPRIETY (معقولیت) (۳) PRECISION (صحت مندی یا اختصار پسندی)

اسلوب کی خالصیت لفظوں کی ہنرکاری پر مبنی ہے اور ایسی تشکیل پر بھی جس کا تعلق زبان کے محاوروں سے ہوتا ہے یا مقتوں اور ضرب الامثال سے یا دوسری زبان سے لئے گئے محاوروں سے یا متروکات یا نئے پردردہ لفظوں سے یا ایسے طریق استعمال سے جو بغیر سند کے رائج ہیں۔ اسلوب کی (معقولیت) ایسے ہی لفظوں کے انتخاب پر مبنی ہے جو بہترین اور بے حد معتبر استعمال سے مناسب ترین خیالات کا متوازن ترین طریقہ سے اظہار کرتے ہیں۔

(ماخوذ COMPOSITION AND STYLE P 20--8)

خالصیت کے لئے قواعد کی درستگی لازم ہے۔ قواعد اظہار پر اثر انداز ہوتی ہے اور اظہار ان جذبات کی ترجمانی کرتی ہے جس کی فنکار ترسیل کرنا چاہتا ہے۔

۵/۲ قواعد کی غلطیاں، بیرونی محاورے اور متروکات اور نئے الفاظ اسلوب کی خالصیت پر بہت اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہاں ان کی طرف محض اشارہ کیا جا رہا ہے۔ آگے الگ سے اسلوب اور قواعد کے زیر عنوان تفصیلی بحث کی گئی ہے عام طور پر قواعد کی غلطیاں مختلف ڈھنگ سے ہوتی ہیں۔ نظری غلطی، سامعی

غلطی، سہواً غلطی اور کاہلی کے سبب غلطی کا ظہور عام طور پر ہوتا ہے۔ کہیں کہیں نااہلی اور کم علمی بھی غلطی کا سبب بنتی ہے آر۔ڈی۔ بیک مین نے غلطیوں کے چھ خانے بنائے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ ضمائر کے استعمال میں غلطی۔

۲۔ افعال کے استعمال میں غلطی

۳۔ اسمی اور فعلی صفات کے استعمال میں غلطی۔

۴۔ صفت کے استعمال میں غلطی۔

۵۔ اسم نکرا اور استفہامیہ کے استعمال میں غلطی۔

۶۔ بیرونی محاورے اور ضرب الامثال کے استعمال میں غلطی۔

لیکن یہاں یہ عمل قابل ذکر ہوگا کہ زبان کی لغزشیں۔ قواعد کی غلطیاں عیب نہیں۔ بلکہ عیب بیان کی خرابی اور اسلوب کی نامعقولیت کے سبب پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب کی واجبیت اور معقولیت پر لوکس نے بہت زور دیا ہے آر۔ڈی۔ بلیک بھی لوکس کا ہم خیال ہے۔

Propriety of style stands opposed to vulgarisms or low expressions, and to words and phrases that would be less significant of the ideas which mean to convey.

صاحب اسلوب کو چاہئے کہ وہ ایسے الفاظ کا انتخاب (CHOICE) کرلے جو اس کے خیالات کو پراگندہ نہ کرسکیں۔ بلکہ خیالات کی مکمل طور پر عکاسی کریں۔ لیکن اگر وہ چاہے تو ایسے لفظوں کا بھی استعمال کرسکتا ہے۔ جن کا اندرون، ذلالت اور ابتذال (MEAN & VALGAR) سے تشکیل پاتا ہے۔ ظاہر ہے اسلوب کی معقولیت سے ایک نوع کی شائستگی (DECORUM) پیدا ہوتی ہے۔

۵/۳ عابد علی عابد نے واجبیت یا معقولیت کے مقابلے میں قطعیت کی اصطلاح کا استعمال کیا ہے جس کی تعبیر فکر کی پیچیدگی اور جذبے کے دقیق پہلو سے ہوتی ہے اور ایسے الفاظ کا تقاضہ کرتی ہے، جو چاہے مغلق اور پے چیدہ ہوں لیکن وضاحت مطلب کے اعتبار سے وہ کسی طرح سادگی سے کم ہوں:۔ "بقول موصوف کے میں قطعیت اسی کو کہتا ہوں اور سادگی سے ممیز کرتا ہوں :۔ سادگی کی اصطلاح سے اکثر نقادوں کو مغالطہ ہوتا ہے۔ تحریر کا سپاٹ پن اور اس کی خشکی کو سادگی پر منطبق کرنا یکسر نادانی کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ سادگی خوبصورت کو مزید خوبصورت بناتی ہے۔ لوکس کے الفاظ میں کچھ تصرف کر کے یوں کہا جا سکتا ہے کہ :۔

"فنکار اپنے قارئین سے خوش اخلاقی کے ساتھ پیش آتا ہے۔ یہ بات مناسب نہیں کہ اگر بات معمولی اور سیدھی سادی ہو تو اس کے لئے الفاظ مغلق اور تراکیب پے چیدہ استعمال کئے جائیں۔ یوں تحریر میں سادگی پیدا ہوتی ہے یہ بھی کج خلقی ہی کی دلیل ہے کہ فن کار ان کو خواہ ایک معمہ نما پارہ یا غزل یا غزل کا کوئی شعر دے دے اور یوں ان کے وقت کے ضیاع کے باعث ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ قطعیت کا خیال رکھتا ہے۔ یہ بھی موزوں نہیں کہ فن کار اپنے قارئین کا وقت یونہی ضائع کرے درآں حالے کہ وہ اپنی بات اس طرح کہہ سکتا ہے کہ اختصار ملحوظ رہے یوں صفت اختصار ہوتی ہے۔"

اختصار کا بیان تو مشکل نہیں۔ سادگی اور قطعیت میں فرق کرنا ضروری ہے بات یہ ہے کہ جہاں بنیادی محرک یا فکر کا وہ پہلو جو بنائے ادب بنتا ہے، سادہ ہوتا ہے اور اس میں کسی قسم کی پے چیدگی نہیں تو سادگی (جسے سلاست اور صفائی بھی کہا جا سکتا ہے) پیدا ہوتی ہے یہاں الفاظ بھی معانی کے لوازم کے پہلو بہ پہلو سادہ ہوتے ہیں اور مطلب بالکل واضح ہوتا ہے۔

اردو نثر نگاروں میں غالب کے بعض خطوط اور حالی کی نثر کے بعض حصے، سرسید کے مضامین اور مکاتیب (جو فقہی مسائل سے متعلق نہیں) سادگی کی نہایت اچھی مثالیں ہیں۔ ے

لوکس تصریح کرتا ہے کہ سادگی (CLARITY) ہے عابد علی عابد نے اسی جگہ قطعیت کا کلمہ استعمال کیا ہے اسی لئے ضروری ہے کہ زبان کا مقصد اصلی و بنیادی ابلاغ ہے کہ آپ اپنے خیالات و افکار و جذبات دوسروں تک منتقل کر سکیں اگر اس میں کامیابی نہ ہوئی تو تخلیق ادب کا مقصد فوت ہو گیا۔

(۱۳) عابد علی عابد جو آزاد کے حوالے سے "سادگی" پر بہت عمدہ بیان صادر کرتے ہیں! آزاد نے دربار اکبری (۱۹۱۰ء) کی ابتدا جس طرح کی ہے وہ سادگی کے شائقین کیلئے قابلِ غور ہے۔ ذرا پارہ بندی (PARAGRAPH) اور فقرہ سازی کا جوہر دیکھئے اور شعر کے مقابلے میں تشبیہہ و استعارے کی بہار پر غور کیجئے تب معلوم ہوگا کہ یہ نثر نگار کس پائے کا آدمی تھا۔

"امیر تیمور نے ہندوستان کو زور شمشیر سے فتح کیا مگر وہ ایک بادل تھا کہ گرجا، برسا اور دیکھتے دیکھتے کھل گیا۔ بابر اس کا پوتا چوتھی پشت میں ہوتا تھا، سو برس کے بعد آیا سلطنت کی داغ بیل ڈالی تھی کہ اسی رشتے ملک عدم روانہ ہوا۔ ہمایوں اسکے بعد بیٹے نے قصر سلطنت کی بنیاد کھودی اور کچھ اینٹیں بھی رکھیں مگر شیر شاہ کے اقبال نے اسے دم نہ لینے دیا۔ آخر عمر میں اس کی طرف پھر ہوا ئے اقبال کا جھونکا آیا تو عمر نے وفا کی۔ یہاں تک کہ ۹۶۳ھ میں باقبال بیٹھا تخت نشین ہوا۔ تیرہ برس کے لڑکے کیا بساط۔ مگر خدا کی قدرت دیکھو اس نے سلطنت کے عمارت کو انتہائے بلندی تک پہونچا دیا۔ اور بنیاد کو ایسا استوار کیا کہ پشتوں تک جنبش نہ آئی۔ وہ لکھنا پڑھنا نہ جانتا تھا، پھر بھی اپنی نیک نامی کے کتائے ایسی قلم سے لکھ گیا کہ دن رات کی آمد و رفت اور فلک کی گردشیں انھیں گھس گھس کر مٹاتی رہیں مگر وہ جتنا گھستے ہیں، اتنا ہی چمکتے ہیں۔ اگر جانشین بھی اس راستے پر چلتے تو ہندوستان کے رنگا رنگ فرقوں کو دریائے محبت پر ایک گھاٹ پانی پلا دیتے، بلکہ اس کے آئین ملک ملک کے لئے ہوتے ہے

(دربار اکبری۔ آزاد ۱۹۱۰ء ماخوذ اسلوب ص ۹۹)

شائقین سادگی کے لئے قابل غور یہ تحریر، سادگی کی معنویت میں قطعیت

کے اضافے کے بجائے ایک ابہام پیدا کرنے میں معاون ہے۔

۲/۳/۵ شائقین سادگی کے لئے ایک سادہ مزاج، سادہ بیان اور سادہ اسلوب کے حامل فنکار کے خیالات بلا تبصرہ پیش ہیں۔ اس سادے فنکار کا اسم گرامی "مرف" مولوی عبدالحق ہے جس کو اردو دنیا نہایت احترام سے "بابائے اردو" کے نام سے یاد کرتی ہے، لکھتے ہیں۔

"زبان کا آسان ہونا کافی نہیں، اس میں جان، اثر اور لطف ہونا چاہئے اور یہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ ایسی زبان صرف کامل ادیب ہی لکھ سکتے ہیں ورنہ ایسی تحریر سے کیا فائدہ جو سپاٹ بے مزہ اور بھدّی ہو۔ دوسرے ہر ایک کا طرز تحریر الگ ہوتا ہے، کسی کا کوئی رنگ ہے کسی کا کوئی ڈھنگ، یہ ہر ایک کے مزاج اور افتاد طبیعت پر منحصر ہے۔ ہم کسی کو مجبور نہیں کر سکتے کہ یوں نہیں یوں لکھو اگر مجبور کریں بھی تو ممکن نہیں۔ وہ نیا ڈھنگ تو اختیار کرے گا، اپنا بھی بھول جائیگا میرے کہنے کا منشا یہ ہے کہ یہ جو آج کل چاروں طرف "آسان آسان" کا پرچار کیا جا رہا ہے، مجھے تو بے جا سا معلوم ہوتا ہے۔ لفظ کوئی بے جان چیز تو ہے نہیں کہ جہاں چاہا اٹھایا۔ رکھ دیا۔ اس کے گنوں کو پرکھنے والے مشاق ادیب ہی ہو سکتے ہیں کسی اعلےٰ درجہ کے ادیب یا شاعر کا کلام اٹھا کر دیکھئے ہر لفظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک نگینہ ہے جو اپنی جگہ جڑا ہوا ہے۔"

۲۔ سادہ لکھنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم اپنی تحریر میں سادہ اور سہل لفظ جمع کر دیں اور کوئی مشکل لفظ نہ آنے پائے۔ سادگی کے ساتھ جب تک تحریر میں لطف، کشش اور اثر نہ ہو وہ ادب میں شمار نہیں ہو سکتی ایک پھسپھسی، بے جان اور بے اثر تحریر کا لکھنا نہ لکھنے سے بدتر۔ جب تک کلام میں لکھنے والے کی روح شریک نہ ہو۔ وہ کلام مردہ ہوگا اور دلوں میں گھر نہیں کر سکتا۔

۳۔ ایک ادیب کا قول ہے کہ، "ایک اعلےٰ درجہ کے باکمال شخص اور ایک احمق میں صرف ایک چیز مشترک ہے، اور وہ ہے سادگی" ایسی سادہ

زبان لکھنا جس میں سلاست کے ساتھ لطف بیان اور اثر بھی ہو، صرف باکمال ادیب کا کام ہے۔ محض سیدھے سادے لفظ جمع کر لینا اور سپاٹ، بے لطف، بے جان تحریر لکھنا نہ لکھنے سے بدتر ہے ۔

۴۔ سادگی و پُرکاری کمال صناعی ہے، اس میں ادب بھی شامل ہے، سادہ زبان لکھنا، آسان نہیں، سادہ زبان کے یہ معنی نہیں کہ آسان لفظ جمع کر دیئے جائیں ایسی تحریر سپاٹ اور بے مزہ ہوگی، سلاست کے لطف و بیان اور اثر بھی ہونا چاہئے یہ صرف باکمال ادیب کا کام ہے ۔

۴/۵ ان نکات کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ اسلوب کی سادگی، معقولیت، شفافیت اور خالصیت سے ایجاز نگاری کا پہلو نکلتا ہے۔ آر۔ ڈی۔ بلیک مین کے PRECISION اور لوکس کی BREVITY کا مدعا اس ایجاز نگاری کی اصطلاح میں مضمر ہے۔

بمعنی PRECIS اختصار، خلاصہ
بمعنی PRECISE ٹھیک، معین، مقرر، باضابطہ
بمعنی PRECISION درستی، صحت، عمدگی

آر۔ ڈی۔ بلیک مین رقم طراز ہیں۔

This (Precise style) implies the (گھٹاؤ) retrenching of the all superfluity (فضول) of expression. A precise style exhibits an exact copy of the writer's ideas."

غرضکہ صحت مند اسلوب سے مصنف کے خیالات کی مقرر اور معین عکاسی ممکن ہے۔ لازم ہے کہ مصنف کا اسلوب ہر جگہ نہایت واضح اور مقرر (CEAR ACCURATE) ہو۔

Looseness of style, which is croperly

opposed to precision,
generally arises from using superflinty of words.

(اس طرح طے پایا کہ اسلوب کا ڈھیلاپن، طوالت اور بے جابیانی PRICISION کی خصوصیت کی ضد ہے مراد یہ ہے کہ PRICISION ہی اسلوب کی ایجاز نگاری ہے۔)

ایک ذہین صاحب اسلوب زندہ و منفرد لفظوں کا استعمال کرتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان لفظوں میں ایک ربط و تنظیم پیدا کرتا ہے۔ لیکن اگر وہ ایجاز نگار نہیں تو اس کے خیالات میں عمومیت اور ڈھیلاپن کا عیب اپنی جگہ بناسکتا ہے ..... لیکن اس سے یہ بھی مراد نہیں ہے کہ ہر طرح کے موضوعات سے ایجاز کی مساوی سطح پر نبرد آزما ہوا جاسکتا ہے۔ بلیک مین کے الفاظ دیدنی ہیں:۔

To unite copiousness with precision, to he flowing and graceful and the same time correct and exact in the choice of every word, is on of the highest and most difficult attainments in writing.

اس کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ کبھی کبھی تحریریں زیادہ تزئین اور وسعت کا مطالبہ کرتی ہیں اور مزید ایجاز و درستگی (ACCURACY & PRICISION) چاہتی ہیں۔ اور اسی تحریر کے دوسرے حصے دوسری نوعیت کی اسلوب نگارش سے مزین ہوتے ہیں لیکن اس سے یہ بھی نہ سمجھنا چاہیئے کہ ایک اسلوب بیان دوسرے اسلوب بیان کے لئے اس قدر قربانی دے سکتا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر آرمس ٹرنگ (ARMSTRONG) کا قول محل بیان ہے:۔

"I was to reduce my own private idea of the best languege to a definition, I should all it the shortest, clearest, end easiest way of expressing one's thoughts, by the most harmonious arrangement of the best chosen words, both for meaning and sound. The best language is strong and expressive, without stiffness or affectation, short and concise, without being either obscure or ambiguous, and easy, and flowing, and disengaged, without one undetermined or superfluous word." (Armstrong's Miscellanies Vol. II P. 133.)

۱۔۲۔ وہ صاحب اسلوب، ایجاز نگار کی "ایک غلطی" ناقابل معافی ہے، جب وہ فلسفیانہ رموز پر گفتگو شروع کرتا ہے۔ اس میں شان وشکوہ کی کثرت ہوتی ہے! وہ سپاٹ اور سادے طریقے پر اطمینان نہیں کرتا، اس کا ہر لفظ جلالت شاہی کے لباس میں ملبوس ہوتا ہے، اسے یہ خطرہ لاحق ہوتا ہے کہ اس کا بیان عمومیت اور فضولیت کا شکار نہ ہو جائے۔ لیکن اس کے باوجود وہ فضولیات کا شکار ہو جاتا ہے۔ جو ناقابل معافی غلطی بلکہ جرم ہے۔

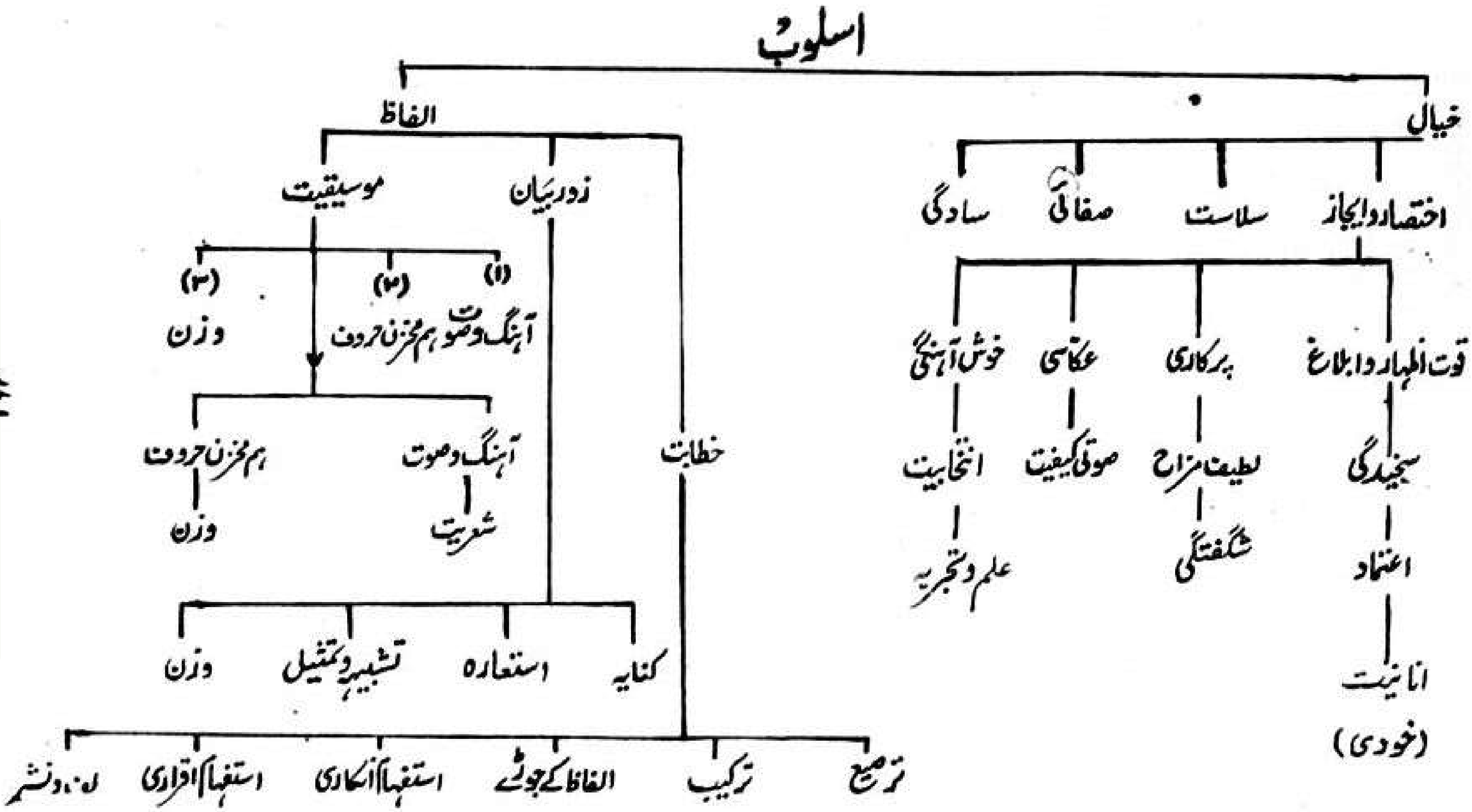
پرشکوہ لفظیات کی گرانقدر شعبدہ بازی سے قاری کے حواس کی تمام گرہیں بری طرح زخمی ہو سکتی ہیں۔ اور اس کا شعور بے حد پیچیدگیوں کا شکار ہو سکتا ہے۔

ڈاکٹر کرامبی کا نقطہ نظر ایک حد تک بہت انصاف پسندی کا غماز ہے۔

"that a due attention to accuracy of diction is highly conducive to correctness of thought. For, as it is generally true that he whose conceptions are clear, and who is master of his subject, delivers his sentiments with ease and perspicuity. So it is euqlly certain that, as language is not only the vehicle of thought but also an instrument of invention, if we desire te attain a habit of conceiving clsarly, and thinking correctly, we must learn to speak and write with accuracy and precision.

(Crombie's Etymology and syntax of the English Languege F.429. III Edition.

۵:۵ اسلوب سے متعلق اساسی بحث کی تلخیص خالصیت، واجبیت، معقولیت، شفافیت، شائستگی اختصار قطعیت اور سادگی جیسی اصطلاحوں میں سمٹ جاتی ہے، عابد علی عابد اور نثار احمد فاروقی نے اسلوب کے دیگر اجزا سے مزید بحث کی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے "دید و دریافت" نامی کتاب میں "اسلوب کیا ہے" کے عنوان سے اسلوب کے تشکیلی اجزا سے بحث کی ہے۔ اور اسلوب کے دو اساسی عناصر لفظ اور خیال پر غائر نظر ڈالی ہے۔ اور اس معاون اجزا کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ یہ تجزیہ تشنہ سہی لیکن عابد صاحب کے مقابلے میں زیادہ اہمیت کا حامل ہے جس کو خود نثار احمد فاروقی نے نہایت اختصار کے ساتھ مندرجہ ذیل چارٹ سے ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔


اسلوب
خیال
الفاظ
اختصار و ایجاز
سلاست
صفائی
سادگی
قوت اظہار و ابلاغ
پرکاری
عکاسی
خوش آہنگی
سنجیدگی
اعتماد
انانیت
(خودی)
لطیف مزاج
شگفتگی
صوتی کیفیت
انتخابیت
علم و تجربہ
موسیقیت
زور بیان
خطابت
(۱)
(۲)
(۳)
آہنگ و صوت
ہم مخرج حروف
وزن
شعریت
کنایہ
استعارہ
تشبیہ و تمثیل
ترصیع
ترکیب
الفاظ کے جوڑے
استفہام انکاری
استفہام اقراری
لف و نشر

عابد علی عابد کے خیالات کو مندرجہ ذیل نقشہ نظری سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

اسلوب

اسلوب کی اساسی صفات	اسلوب کی جذباتی صفات	اسلوب کی صفات تخیلی	اسلوب کی جمالیاتی صفات
سادگی	زورِ بیان	تجسیم	ترنم
قطعیت	گداز	تخیل	اضافت
اختلالِ حواس	مزاح	مجاز اور تشبیہہ	نغمہ
اختصار	بذلہ سنجی	استعارہ	
		خیال افروزی	
		تصویریت	

بھارتی مفکروں نے اسلوب کے دس اساسی اجزا بتائے ہیں

شلیش	پرساد	سمتا
سمادھی	مادھریہ	اوج
سوکماریہ	ارتھ ویکتی	اداتی
اور	کانتی	

اسلوب کی ان معنوی وجذباتی صفات کو چار خاص خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں

- صفائی اور وضاحت
  - شگفتگی
    - نازک
      - منفرد
- تاثیر
  - بلیغ وجلیل
- سرور وانبساط
  - استعاراتی ، تمثیلی
    - منزہ اور نغمہ ریز
- اختصار
  - اضافت

لیکن طرز نگارش ۔ اسلوبیات کے مذکورہ بالا اجزائے ترکیبی کے سوا بھی مندرجہ ذیل امور سے تعلق رکھتی ہے۔

جمالیاتی اقدار

(۲) قاری

(۳) معنیات اور اس کی سطحیں

(۴) عہد، ماحول اور زمانہ اور مقامی رنگ

(۵) جملہ امکانی علوم وفنون

(۶) تنقید کے دوسرے دبستان

(۷) جملہ تمام امکانی انحرافات

محاورہ

دیگر مفکرین کے نظریات کا مدعا لفظ اور خیال یا لفظ و معانی جیسی اصطلاحوں کا مرہون منت ہے جسکا تفصیلی جائزہ پچھلے ابواب میں لیا جاچکا ہے۔ لیکن اسلوب کی تہ بہ تہ جہات جس میں زبان، قواعد اور لسانیات خصوصیت کے ساتھ شامل ہے، کا تفصیلی بیان باقی ہے۔ زبان کے چار اہم ارکان آواز، لفظی صورت، معنوی صورت اور فقرہ کا بیان ہوچکا لیکن ادبی زبان اور بازاری زبان، ادبی زبان اور سائنس کی زبان کے عمیق امتیازات کا تجزیہ ابھی باقی ہے۔ ارسطو، ڈیمیٹریس، لانجائنس، ایڈسن، کالرج، رچرڈسن وغیرہ مفکرین نے ادبی زبان کو خصوصی زبان (تخلیقی نثر) قرار دیا ہے۔ مثال کے طور پر دو فقرے، "سب کی نظر دھن پر لگی ہوئی ہے" اور "سب کی ٹکٹکی ٹکے پر لگی ہوئی ہے"۔ اسلوب کے طریق کار اور تخلیقی نثر سے گہرے رشتے کی طرف نشاندہی کے لئے کافی ہیں اس مثال کے مدنظر اسلوب اور تخلیقی نثر کے ضمن میں ضرب الامثال، مترادفات، محاکات، علامت، استعارہ، تمثیل اور محاورہ وغیرہ پر غائر نظر ڈالنا ضروری ہے۔

غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے:

"لغت محاورے اور اصطلاح میں قیاس پیش نہیں جاتا۔"[۱]

زبان کے سرمایۂ الفاظ و مرکبات کے دو حصے ہیں۔ اول قیاسی دوم سماعی۔ زبان کا قیاسی حصہ اصول و قواعد کے مطابق ہوتا ہے اور اس میں یکسانی پائی جاتی ہے۔ زبان کا سماعی حصہ کسی اصول کا پابند نہیں ہوتا اور زبان کے لگے بندھے قاعدوں کی حدود و قیود سے خارج ہونے کے باعث اس میں ایک طرح کی ناہمواری دیکھی جاتی ہے۔ سماعی حصے کو لغت اور قیاسی کو صرف نحو یعنی گرامر کہتے ہیں۔ مشہور ماہر لسانیات ہنری سویٹ کہتا ہے: "جب تک زبان کی بقا اور نشو و نما یا ارتقا کا تعلق روایت سے ہے اس میں روایتی یا سماعی عنصر کا ہونا ضروری ہے۔"[۲]

قیاسی منطقی یا عقلی کے معنوں میں بھی استعمال ہوا ہے۔ یعنی وہ چیز جو عقل و منطق کے مطابق ہو اور جس کے بارے میں قیاس سے کام لے کر فیصلہ کیا جاسکے۔ یہاں قیاسی کے یہ معنی مراد نہیں۔ زبان کا کوئی حصہ ایسا نہیں جسے منطقی کہا جاسکے اور اس کی عقلی توجیہ ممکن ہو۔ ہرچند صرفی نحوی عناصر کو ہم قیاسی کہتے ہیں لیکن عقل و قیاس سے کام لے کر ہم ان کی عقلی توجیہ نہیں کرسکتے۔ مثلاً کوشش کے باوجود ہم نہیں بتاسکتے کہ کھانا میں "نا" مصدر کی علامت کیوں ہے؟ اور اسے مصدر سے کیا خصوصیت ہے؟ "جانا" اور اس کے مشتقات کی مدد سے فعل مجہول بنانے کی وجہ کیا ہے؟ یا مادے کے آخر میں "تا تھا" بڑھانے سے ماضی استمراری کیسے بنی؟ زبان قطعی غیر منطقی مظہر ہے۔ منطق کا تعلق معقولات سے ہے اور زبان کا الفاظ سے۔ الفاظ منطقی تجزیے کی حدود سے باہر اور اس کے

ثرات سے دور رہتے ہیں۔

یہاں یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ لسانیات کی مدد سے الفاظ و مشتقات کی توجیہہ ممکن ہے۔ میکس مولر نے گرامر اور لسانیات کا فرق بتاتے ہوئے لکھا تھا "گرامر 'کیا' ہے اور لسانیات 'کیوں'۔" گرامر الفاظ و کلمات کا محض تعارف کراتی ہے، لسانیات ان کی تعریف کرتی ہے۔ گرامر بتاتی ہے کہ "کھانا" مادہ "کھا" اور علامت مصدر "نا" سے ترکیب پا کر بنا ہے۔ لسانیات اس لفظ کی حقیقت بے نقاب کر کے اس امر کا انکشاف کرتی ہے کہ 'نا' مصدر کی علامت کیوں ہے؟

اس شبہ کا جواب یہ ہے کہ لسانیات کا 'کیوں' منطق کے 'کیوں' سے مختلف ہے۔ لسانیات کا 'کیوں' تاریخی ہے اور منطق کا 'کیوں' ذہنی اور عقلی۔ لسانیات کی توجیہہ تاریخی ہوتی ہے۔ وہ لفظ کی تاریخ اور اس کے ارتقائی دوروں کی نشان دہی کرتی ہے۔ مثلاً اوپر کی مثال میں لسانیات صرف یہ بتائے گی کہ 'نا' علامت مصدر سنسکرت یا قدیم پراکرت علامت اسم سے ماخوذ ہے۔ موجودہ شکل اختیار کرنے سے پہلے اس میں فلاں فلاں تغیرات ہوئے۔ وہ یہ نہیں بتائے گی کہ سنسکرت علامت اسم کی حقیقت کیا ہے اور کس لئے قدیم زمانے میں علامت اسم کے سوا اس سے کسی اور علامت کا کام نہیں لیا گیا۔

بہر حال یہ طے ہے کہ زبان کا تعلق منطق سے نہیں نطق سے ہے اس لئے اس میں منطقی قاعدے جاری نہیں ہوتے۔ زبان کے صرفی نحوی عناصر کو قیاسی اس بنا پر کہا جاتا ہے کہ وہ ایک قاعدے کے تحت آتے ہیں اور ان میں ہمواری یا یکسانی پائی جاتی ہے جو عام طور سے باقاعدہ منطقی و مناظرہ یا اشیاء میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اسے ایک مثال سے واضح کرتا چلوں۔ اردو کا قاعدہ ہے کہ جو مادے حرف صحیح پر ختم ہوئے ہیں ان کے آخر میں الف بڑھانے سے ماضی مطلق کا صیغہ واحد غائب بن جاتا ہے جیسے پڑھ سے پڑھا، دیکھ سے دیکھا، چل سے چلا، اٹھ سے اٹھا، ہنس سے ہنسا۔ یہ قاعدہ جان لینے کے بعد ہر مادے سے ماضی مطلق کا صیغہ واحد غائب ڈھالا جا سکتا ہے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ تمام مادوں کے ڈھلے ڈھلائے ماضی کے صیغے لغت کی طرح کسی فرہنگ میں یکجا کئے جائیں۔ اسی طرح اگر ہم یہ جانتے ہوں کہ مادے پر "تا ہے" اضافہ کرنے سے فعل حال بنے گا اور "تا تھا" بڑھانے سے ماضی استمراری تو ہم قیاس لغوی سے کام لے کر ہر مادے سے فعل حال اور ماضی استمراری کے صیغے وضع کر سکتے ہیں۔ زبان کے تمام صرفی نحوی عناصر کی یہی کیفیت ہے۔ ان کے مقررہ قاعدے اور معینہ ضابطے میں جن کا

جاننا اور سمجھ کر ازبر کر لینا اس امر کے لئے کافی ہے کہ ہم حسب ضرورت الفاظ وضع کریں۔ وضع کردہ الفاظ کا مجموعہ بنانا اور لغت کی طرح اپنے پاس محفوظ کرنا یکسر غیر ضروری ہے۔

سماعی، قیاسی کے مقابلے میں ہے۔ قیاسی کے معنی تھے جس میں قاعدے کو دخل ہو یا جو کسی قاعدے کے تحت اور اس کے مطابق بنا ہو۔ سماعی کے معنیٰ ہوں گے جس میں قاعدے کا عمل دخل نہ ہو یا جہاں قاعدوں کا سا انضباط نہ پایا جائے۔ اس اعتبار سے زبان کے سماعی عنصر کی دو قسمیں ہوں گی۔ پہلی قسم ان الفاظ و کلمات کی ہے جن کا سرے سے کوئی قاعدہ نہیں اسے لغت کہتے ہیں۔ زبان کے جملہ غیر مرکب (جامد) الفاظ و کلمات اور مادے اس قسم میں شامل ہیں گھوڑا، بچہ، بھوک، پیاس، کھانسی، بجلی، ہاتھ، پاؤں، منہ، ناک وغیرہ مفردات اور کھا، پی، چل، اٹھ، بیٹھ، آ، جا، کر، دیکھ، لا، بجھا، چمک، وغیرہ مادے اردو زبان کا ایک اہم حصہ ہیں اور زبان کے لئے ان کی حیثیت ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔ یہ سب سماعی ہیں جنھیں بزرگوں اور دوستوں سے سن کر ہم نے ذہنوں میں محفوظ کر لیا ہے۔ ان کا کوئی قاعدہ نہیں جس طرح مادوں سے ماضی کے صیغے قاعدے کے مطابق وضع ہوتے تھے اور ہر مادے سے وضع کئے جا سکتے تھے۔ اسی طرح حروف یعنی بسیط آوازوں سے یہ مادے وضع نہیں ہوئے اور نہ کسی فارمولے کے مطابق وضع کئے جا سکتے ہیں، اس لئے ضروری ہے کہ تمام الفاظ کلمے اور مادے جو روایت سے زندہ ہیں اور نسلاً بعد نسل زمانۂ قدیم سے زبانوں پر نقل ہوتے چلے آئے ہیں یکجا کر کے ضبط کر لئے جائیں۔

غیر مرکب لفظ کی یہ خصوصیت ہے کہ اس کا جز یا کوئی حصہ معنیٰ کے جز یا حصے پر دلالت نہیں کرتا۔ گھوڑا، اکا، بیس، تیس، اکتیس، یہ تمام الفاظ غیر مرکب یعنی مفرد ہیں اور مجموعی طور سے ایک ذات بامعنی پر دلالت کرتے ہیں۔ گھوڑا ہنہنانے والا چوپایہ ہے اور اکا ایک گھوڑے کی گاڑی۔ یہی حال بیس اور اکتیس کا ہے۔ ان میں کا ہر لفظ ایک معنیٰ ادا کرتا ہے۔ صرف اتنا فرق ہے کہ بیس جو دو (= دو) اور دنشت (= دس) سے مرکب ہے اردو میں مرکب نہیں سمجھا جاتا۔ ب۔ ی۔ س (= بیس) تینوں حرف مل کر ۲۰ کا مفہوم ادا کرتے ہیں، لیکن اکتیس اردو میں مرکب ہے۔ (اک + تیس) استعمال میں دونوں برابر ہیں۔ جس طرح بیس مجموعی طور سے ۲۰ ہے (نہ کہ ۱۰+۱۰) اسی طرح اکتیس ۳۱ ہے نہ کہ (۱+۳۰) اول مفرد ہے دوم بمنزلہ مفرد۔ دونوں کو لغت کہتے ہیں اور غالب کی مذکورہ بالا عبارت میں لغت کے دونوں قسم کے مفرد الفاظ مراد ہیں۔

سماعی عنصر کی دوسری قسم میں وہ الفاظ شامل ہیں جن کا کوئی لگا بندھا قاعدہ نہیں یا جو کسی ایک قاعدے کے تحت نہیں آتے۔ کبھی ایک قاعدے کا ان پر اثر ہوتا ہے کبھی دوسرے قاعدے کا۔ اکثر مرکبات اس قسم کے ہیں۔ پانچ سات، آئے دن، تین پانچ کرنا وغیرہ ترکیبیں قاعدے کے مطابق وضع ہوئی ہیں۔ انھیں مفرد الفاظ اور ماد وں کی طرح غیر قیاسی نہیں کہہ سکتے لیکن ان کا کوئی خاص لگا بندھا قاعدہ نہیں جس کو سامنے رکھ کر دوسری اسی نوع کی ترکیبیں وضع کی جا سکیں۔

"پانچ سات" کے معنی ہیں گنے چنے، یہ مرکب عطفی ہے۔ پانچ اور سات دو عدد یکجا کر دیے گئے ہیں اس کے قیاس پر "چھ آٹھ" یا "سات نو" جیسی ترکیبیں وضع نہیں کی جا سکتیں۔ "آئے دن" کے انداز پر "آئے روز" درست نہیں۔ "راتوں رات" سب بولتے ہیں "دنوں دن" بول چال کے خلاف ہے۔ "تین پانچ کرنا" کے معنی ہیں جھگڑا کرنا۔ یہ محاورہ اہل زبان کی گفتگو میں عام طور سے مستعمل ہے۔ اس کی وضع پر "چار چھ کرنا" یا "پانچ سات کرنا" ٹکسال باہر ہوگا۔

مرکب کی تین قسمیں ہیں۔ ایک مرکب وہ ہے جو زبان کے عام قاعدوں کے مطابق وضع ہوا اور اپنے عام ترکیبی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے خواہ دو اسموں سے ترکیب پا کر بنا ہو جیسے باؤ گولا، جیب گھڑی، جنم پترا، گھر داماد، موم روغن، سفر خرچ، کفن چور یا اسم و امر کی ترکیب سے جیسے منہ توڑ، کفن کھسوٹ، پتھر توڑ، کھال اپاڑ، وغیرہ یا اسم و صفت کی ترکیب سے بنا ہو، جیسے چلتا منتر، اٹھتی جوانی، اندھیر نگری وغیرہ یا سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے جیسے ان گنا، بر آمدہ، بے ڈول، گھڑیال، گھسیال، کوڑیالا، ڈھیالا، متوالا، رکاوٹ، لگاوٹ، بچپن وغیرہ۔

یہ تمام مرکبات جن کی تفصیل کا یہ موقع نہیں، اپنے عام ترکیبی معنوں میں مستعمل ہیں۔ یہ سیدھے سادے مرکبات ہیں۔ اگر ان کے اجزائے ترکیبی کے معنی معلوم ہوں تو ان مرکبات کے معنی بھی معلوم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً باؤ گولا کے معنی ہیں ہوا (ریاح) کا گولا۔ جیب گھڑی جیب میں رکھی جانے والی گھڑی ہے۔ موم روغن کے معنی ہیں موم اور روغن (تیل)، یہ مرکب عطفی ہے۔ سفر خرچ = سفر کا خرچ، کفن چور = کفن کا چور، چلتا منتر = چلتا ہوا منتر، باقی مرکبات کو انھی پر قیاس کر لیا جائے۔

ایک مرکب وہ ہے جو عام ترکیبی معنوں کے سوا کسی اور مجازی یا کنائی معنوں میں مستعمل ہے۔ "نیبو نچوڑ" کے معنی ہیں نیبو نچوڑنے والا۔ یہ کنایہ ہے متملق اور خوشامدی سے۔ "مکھی چوس" کے معنی ہیں مکھی کو چوسنے والا۔ عام بول چال میں مکھی چوس کنجوس ہے کہ مکھی سالن میں پڑ جائے تو سنی ہوئی انگلیوں کی طرح اسے بھی بے چوسے نہ چھوڑے۔ "اٹھتی کونپل" کے معنی ہیں چڑھتی جوانی۔ انمول

کے معنی ہیں قیمتی ۔ یہ مرکب کی پہلی قسم کی ایک ضمنی قسم ہے ۔

مرکب کی تیسری قسم ان الفاظ پر مشتمل ہے جو خاص ترکیب و ترتیب کے ساتھ بولنے والوں کی زبانوں پر ہیں جیسے راتوں رت، چوری چھپے، خاک دھول، دھول دھپا، تیا پانچا۔

آخری دو قسم کے مرکبات کی یہ خصوصیت ہے کہ زبان میں عام طور سے یہ جس طرح مستعمل ہیں اور ان سے جو معنی مراد لئے جاتے ہیں ان میں کسی قسم کا تغیر، تصرف یا ردو بدل روا نہیں سمجھا جاتا۔ یہ ترکیبیں ٹھیک اسی طرح استعمال ہوں گی جس طرح اہل زبان نے ان کو استعمال کیا اور ان کے وہی معنی مراد ہوں جو اہل زبان مراد لیتے ہیں۔ نیبو نچوڑ کی جگہ رس نچوڑ یا نیبو ڈال کہنا اور خوشامدی کے سوا اس کے کوئی اور مناسب یا متعلق معنی مراد لینا درست نہیں۔ یہ لفظ اسی صورت میں استعمال ہوگا اور اس کے یہی معنی مراد لئے جائیں گے۔ یہی حال مکھی چوس کا ہے۔ اس کو مکھی خور یا مگس چیز یا اسی قسم کی کسی ترکیب سے بدلنا محاورے اور بول چال کے خلاف ہے۔

"انمول" ان (نافیہ) اور مول (قیمت) سے مرکب ہے اور اس کے معنی ہیں بیش قیمت۔

ہر چند "بے" "ان" کا ہم معنی ہے لیکن "بے مول" "ان مول" سے مختلف ہے۔ انمول کے انداز پر ان جوڑ درست نہیں اور بے جوڑ کے قیاس پر بے میل غلط ہے۔ انمل بے جوڑ کو بے مل ان جوڑ کہنا ایسا ہے جیسے تیری گٹھڑی میں کیا بجا ہے کو "تیری جی میں کیا گھڑا ہے" بولنا۔

۲

روزمرہ اور محاورے کا تعلق مرکبات سے ہے۔ مولانا حالی فرماتے ہیں :

"مفرد الفاظ کو روزمرہ یا بول چال یا اسلوب بیان نہیں کہا جاتا۔۔۔۔ بخلاف لغت کے کہ اس کا اطلاق مفرد الفاظ پر یا ایسے الفاظ پر جو بمنزلہ مفرد کے ہیں، کیا جاتا ہے۔"

روزمرہ کے معنی ہیں روزانہ کا استعمال، اہل زبان کی بات چیت یا بول چال۔ یہ لفظ اردو میں محاورے کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ مولانا حالی نے غالباً سب سے پہلے روزمرہ اور محاورے میں فرق کیا۔ ان کے نزدیک روزمرہ عام ہے اور محاورہ خاص۔ ہر محاورہ روزمرہ ہے لیکن ضروری نہیں کہ ہر روزمرہ محاورہ بھی ہو منطقی لحاظ سے ان میں عام خاص مطلق کی نسبت ہے۔ روزمرہ کے لئے مولانا حالی نے ضروری قرار دیا ہے کہ وہ :

۱۔ اہل زبان کی بول چال کے مطابق ہو۔

۲۔ اور قیاسی نہ ہو۔

روزمرہ خاص قسم کی بندھی ہوئی ترکیب ہے جو عام طور سے اہل زبان کی زبانوں پر سائر اور روزانہ کی بات چیت میں دائر ہو۔ مولانا نے روزمرہ کی حسب ذیل مثالیں پیش ہیں :

"اگر پانچ سات یا سات آٹھ یا آٹھ سات پر قیاس کر کے چھ آٹھ یا آٹھ چھ یا سات نو بولا جائے گا تو اس کو محاورہ[1] نہیں کہنے کے کیوں کہ اہل زبان کبھی اس طرح نہیں بولتے یا مثلاً بلا ناغہ پر قیاس کر کے اس کی جگہ بے ناغہ، ہر روز کی جگہ ہر دن، روز روز کی جگہ دن دن یا آئے دن کی جگہ آئے روز بولنا۔ ان میں سے کسی کو محاورہ نہیں کہا جائے گا کیوں کہ یہ الفاظ اس طرح اہل زبان کی بول چال میں کبھی نہیں آتے۔"

"اہل زبان کی بول چال" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب تک کوئی ترکیب اہل زبان کی بول چال میں عام طور سے مستعمل نہ ہو اور ہر شخص اسے برتتا نہ ہو، روزمرہ کہلانے کی مستحق نہیں۔ مولانا نے پانچ سات، سات آٹھ، ہر روز وغیرہ جو ترکیبیں مثال میں پیش کی ہیں، سب عام بول چال کی چیزیں اور عالم و عامی ہر شخص کی زبان پر ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مولانا نے "بلا ناغہ" اور "بے ناغہ" کے فرق کو نظر انداز کر دیا۔ بلا ناغہ متعلق فعل ہے جس کے معنی ہیں ناغہ کئے بغیر یعنی مسلسل، لگاتار اور بطریق استمرار۔ بے ناغہ ترکیب توصیفی ہے۔ بے کا خاصہ ہے کہ اسم پر داخل ہو تو اسے صفت بنا دے۔ بے علم جسے علم نہ ہو۔ بے وقوف جسے خبر نہ ہو۔ بے وفا جو وفادار نہ ہو۔ بے حیا جس میں حیا نہ ہو۔ اس کے قیاس پر بے ناغہ کے معنی ہوں گے جس میں ناغہ نہ ہو۔ یہ بدیہی طور سے غلط ہے۔ "زید بلا ناغہ نماز پڑھتا ہے" اس جملے کا مطلب ہے زید کبھی نماز قضا نہیں کرتا برابر نماز پڑھتا ہے۔ "زید بے ناغہ ... ہے" بالکل بے معنی بات ہے۔ 'بلا' اردو میں بغیر قائم مقام ہے نہ کہ غیرہ۔ بغیر کے معنوں میں 'لا' ہے اس لئے 'بلا' 'بے' کی جگہ نہیں لے سکتا۔

دوسری شرط روزمرہ کی یہ ہے کہ وہ قیاسی نہ ہو یعنی زبان کے عام اور مطرد قاعدوں کے مطابق وضع نہ کیا گیا ہو۔ وہ تمام ترکیبیں جو زبان کے کسی عام قاعدے کے تحت آتی ہیں روزمرہ کی تعریف اور اس کے حدود سے خارج ہیں۔ ان میں حسب قاعدہ ہر قسم کا تصرف کیا جا سکتا اور ان کے قیاس

---

[1] یہاں محاورہ عام معنوں میں ہے۔ آگے چل کر مولانا نے اس کو روزمرہ کا نام دیا ہے۔

پر دوسری ملتی جلتی ترکیبیں وضع کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً 'ہر' فارسی کلمہ ہے جو قواعد کے لحاظ سے ہر لفظ پر داخل ہو سکتا ہے۔ ہر شب، ہر ساعت، ہر آن، ہر دقیقہ، ہر مرد، ہر طفل، ہر زن، ہر کودک، ہر گھڑی، ہر در، ہر گھر، ہر لڑکا، ہر لڑکی وغیرہ یہ سب ترکیبیں قیاسی ہیں۔ ان کی وضع پر 'ہر' کی مدد سے بے شمار ترکیبیں وضع کی جا سکتی ہیں۔

مولانا حالی "ہر روز" کی جگہ ہر دن روزمرہ کے خلاف بتاتے ہیں۔ ہر روز کے دو استعمال ہیں ایک اسمی جیسے ہر روز کا آنا ع

قدر کھو دیتا ہے ہر روز کا آنا جانا

دوسرے متعلق فعل یعنی روزانہ، روز کے روز اور بلا ناغہ۔ جیسے 'وہ ہر روز اسکول جاتا ہے'، ہر روز اسمی کے قیاس پر ہر دن کی ترکیب درست ہے جیسے ہر دن دوسرے سے مختلف ہے۔ یہ قیاسی ترکیب ہے اور زبان کے عام اور مطرد قاعدے کے مطابق وضع ہوئی ہے۔ دوسرے معنی کے لحاظ سے "ہر روز" خاص قسم کی بندھی ٹکی اور سکہ بند ترکیب ہے۔ یہ روزمرہ ہے۔ اس معنی میں اور اس کی جگہ "ہر دن" کہنا درست نہیں۔ ایک دو مثالوں سے اس کی مزید وضاحت ہوگی:

'بے' اور 'نا' نافیہ سابقے ہیں اور قریب قریب ہم معنی ہیں۔ استعمال میں خفیف سا فرق ہے۔ 'بے' اسم کے ساتھ خاص ہے۔ 'نا' اسم اور صفت دونوں پر داخل ہوتا ہے۔ 'بے' کے چند مرکبات: بے جان، بے راہ، بے سواد، بے پیر، بے شعور، بے علم، بے عقل، بے تمک، بے خوف، بے قرار، بے لطف، بے قاعدہ، بے دخل، بے حواس۔

'نا' کے چند مرکبات: ناآشنا، نا امید، ناکار، نابالغ، نابینا، ناپائیدار، ناپسندیدہ، ناپید، ناراست، نادرست، ناروا، ناسازگار، نازیبا، نامرد، نازن، نامحرم۔

قاعدے کے مطابق 'بے' ہر اسم پر جگہ پا سکتا ہے اور 'نا' ہر صفت پر۔ نادرست کے قیاس پر مثلاً ناصحیح کہنا درست ہے۔ غیر صحیح اردو روزمرہ نہیں کہ اس میں تصرف نہ کیا جا سکے۔ یہ زبان کی عام قیاسی ترکیب ہے جس کے قیاس پر دوسری نئی ترکیبیں وضع کی جا سکتی ہیں اور نئی ترکیبیں زبان میں وسعت، بیان میں جدت اور اسلوب میں تازگی پیدا کرتی ہیں۔

ادیبوں اور شاعروں کی حسب قاعدہ وضع کردہ ترکیبوں کو جو عام بول چال میں نہیں آتیں، صرف ادبی نگارشوں اور شعروں میں برتی جاتی ہیں، روزمرہ نہیں کہتے۔ وہ زبان کے عام قاعدوں کے مطابق وضع ہوئی ہیں اس لیے ان کے قیاس پر دوسری نئی تراکیب وضع کی جا سکتی

ہیں اور خود ان کی ترکیبوں میں بھی قاعدے کے مطابق تصرف اور تغیر روا ہے۔ یہ وضع الفاظ ہے جس سے زبان نمو پاکر ترقی کی منزلیں طے کرتی ہے۔ شعرا کے ان مرکبات کو مہمل بنانا اور ان کی وضع پر ڈھلی ہوئی نئی ترکیبوں سے یہ کہہ کر اجتناب کرنا کہ یہ روزمرہ کے خلاف ہے انتہا درجے کی قدامت پسندی ہے۔

مولانا حالی نے روزمرہ کی جو مثالیں پیش کیں وہ عام اور کثیر الاستعمال ہیں کہ ہر شخص روزانہ گفتگو میں انھیں استعمال کرتا ہے اور غیر قیاسی بھی ہیں۔ پان سات روزانہ بول چال کی ترکیب ہے (پانچ کی جگہ پان مولانا نے عام بول چال کے مطابق لکھا ہے) قاعدے کے مطابق پانچ کے بعد چھ آنا چاہیے۔ "پانچ چھ" کی جگہ پانچ سات قیاس کے خلاف ہے۔ چھ کو بیچ سے نکال کر پانچ سات کہا جاسکتا ہے تو اس کے قیاس پر سات کو بیچ سے نکال "چھ آٹھ" کیوں نہیں کہہ سکتے۔ یہ ترکیب دو وجہ سے خلاف قیاس ہے۔ اولاً اس وجہ سے کہ اس ترکیب میں بیچ سے ایک عدد یعنی چھ بغیر کسی معقول وجہ کے حذف ہوا ہے۔ ثانیاً اس وجہ سے کہ اس کے قیاس پر "چھ آٹھ" نہیں کہتے۔ روز روز کی ترکیب بھی کسی قدر غیر قیاسی ہے۔ شب شب کوئی نہیں کہتا۔ صبح صبح اور شام شام بھی سننے میں نہیں آیا۔ "بار بار" البتہ بولتے ہیں لیکن بار اور روز میں فرق ہے۔ روز روز یعنی ہر روز یا روزانہ ایک خاص قسم کی ترکیب ہے جو اہل زبان کی زبان پر ہے۔

روزمرہ کے باب میں غیر قیاسی کے دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ زبان کے عام رواج اور روایت سے ترکیب کی توجیہ نہ کی جاسکے جیسے پانچ سات، اٹھو بیٹھو، جھین جھپٹ۔ اس کی کوئی وجہ نہیں بتائی جاسکتی کہ پہلی مثال میں درمیان سے چھ کیوں حذف ہوا اور مثال دوم میں اٹھو اور مثال سوم میں جھین بہ ترتیب بیٹھو اور جھپٹ سے پہلے کس لیے لائے گئے۔ دوسرے معنی غیر قیاسی کے یہ ہیں، اور یہ زیادہ عام ہیں کہ روزمرہ کی ترکیب و ترتیب زبان کے عام اور مطرد قاعدے کے تحت نہ ہو اور اس کے قیاس پر اس قسم کی دوسری ترکیبیں نہ بنائی جاسکیں۔ 'بن' اردو کا نافیہ سابقہ ہے جو بن سرا، بن بُلائے، بن جیا، بن بیاہا وغیرہ میں استعمال ہوا ہے۔ سابقہ 'بے' کی طرح یہ عام اور مطرد نہیں کہ ہر لفظ پر داخل ہوسکے۔ 'بن سرا' درست ہے۔ 'بن جِتنا' غلط ہے۔ 'اُٹھو بیٹھو' اٹھنا بیٹھنا کے حاصل مصدر ہیں۔ ان کے قیاس پر 'چل پھر' نہیں 'چلت پھرت' کہیں گے۔ 'کھیل کود' سب کہتے ہیں، کھیلت کودت کوئی نہیں کہتا۔ ڈڑھیالا (داڑھی سے)، منچھیالا (مونچھ سے)، مٹیالا (مٹی سے)، کوڑیالا (کوڑی سے) عام بول چال میں ہیں۔ دانت سے 'دنتیالا' نہیں "دنتیل" کہیں گے۔ 'ناک' سے 'نکیل' ہے اور اس کے

معنی ہیں ناک کی چیز یا ناک کا آلہ۔

"تھامنا" کے معنی ہیں پکڑنا۔ انسان سنبھلنے اور سہارا لینے کے لیے بھی دوسرے کو پکڑتا ہے اور دوسرے کو سنبھالنے اور سہارا دینے کے لیے بھی۔ آتش کا مصرع ہے ؎

تھامنا ممکن نہیں گرتی ہوئی دیوار کا

تھام لینا سہارا لینا بھی ہے اور سہارا دینا بھی۔ مولانا تمنا عمادی نے قیاس سے کام لے کر "تھام لینا" کے معنی سہارا لینا تجویز کیے اور اور سہارا دینا کی مثال پر "تھام دینا" ایک نئی ترکیب وضع کر لی۔

دوش اعزہ سے کہیں، میرا جنازہ گر نہ جائے
بیٹھے ہو کیا اٹھو ذرا، ہاتھ لگاؤ تھام دو

اس پر حضرت نوح ناروی نے اعتراض کیا کہ "تھام دینا" اردو روزمرہ نہیں۔

بہادر شاہ ظفر نے ذیل کے مقطع میں تھام دینا استعمال کیا ہے اس کے باوجود یہ روزمرہ کے خلاف اور ٹکسال باہر رہے گا کہ یہ اہل زبان کی زبان پر نہیں تنہا ظفر کا استعمال اس کو اردو میں چلن نہ دے سکے گا:

اے ظفر دیکھیو اس آہ رسا نے اپنی
گنبد کہنہ افلاک کو کیا تھام[1] دیا

۳

روزمرہ کو اردو زبان کے انشا پردازوں نے قیاس لغوی یا اصول صرف و نحو کے معنوں میں بھی عام طور سے استعمال کیا ہے۔ اس صورت میں اس کا تعلق صرف و نحو دونوں سے ہوگا۔ لفظ کا صرفی قاعدے کے خلاف استعمال، غیر متعارف اور اجنبی ترکیب، فعل کے صلوں میں ردو بدل 'نہ' کی جگہ 'نہیں' اور اس کے برعکس 'نہیں' کی جگہ 'نہ'، مرکب مصدر میں غیر متعارف فعل کا لانا روزمرہ کے خلاف ہے مثلاً "میرے کو معلوم نہیں"۔ اس میں "میرے کو" غلط ہے۔ غالب نے ایک جگہ چھٹوں (بجائے چھٹی) تاریخ لکھا ہے۔ یہ روزمرہ کے خلاف ہے۔ "ٹوپی اوڑھنا" اہل لکھنؤ نہیں بولتے۔ ان کے نزدیک یہ اردو کا روزمرہ نہ ہوگا۔ مولانا محمد حسین آزاد کا مصرع ہے:

طرے ہیں اعزاز کے جن لوگوں نے پائے ہوئے

---

[1] تھام دیا اگر سدک دیا کے معنوں میں ہو تو یہ بالکل مختلف ترکیب ہوگی اور اس کا تعلق روزمرہ سے نہ ہوگا۔

ایک جگہ "قصص ہند" میں لکھتے ہیں :-

تم نے مجھے بادشاہ سمجھا ہوا تھا

ان میں 'نے' روزمرہ کے خلاف ہے۔

ایک جملہ ہے :

"بہت ہاتھ پاؤں مارے لیکن زیست کی کوئی صورت نہیں نکلی" یہاں "نہیں" چاہیے۔ سودا کا شعر ہے :

آہ کس طرح تری راہ میں گھیروں کہ کوئی

سد راہ ہو نہ سکے عمر چلی جاتی ہے

"راہ گھیرنا" (روکنا کے معنوں میں) روزمرہ نہیں اور چلی جاتی عمر نحو کے خلاف ہے ذیل کے

سایہ پڑا پڑا اب جو سرو بن گیا

"پڑا پڑا" کی جگہ "پڑے پڑے" روزمرہ ہے۔

مولانا نیر کاکوروی فرماتے ہیں : "جو جملے کی ترتیب یا الفاظ کا طریقہ استعمال اردو زبان میں مقرر ہے روزمرہ میں اس کی مطابقت لازمی ہے۔ (فقرہ) :

کیا کہوں سال بھر میں ایک بار بھی لکھنؤ جانے کا موقع نہیں ملا۔

اگر کوئی شخص کہے۔ سال بھر میں ایک بار بھی لکھنؤ جانے کا موقع نہ ملا تو روزمرہ کے خلاف ہوگا۔

اس کے بعد فرماتے ہیں : "جس طرح خاص موقعے پر اہل زبان بے ساختہ الفاظ یا فقرے کہہ جاتے ہیں ان کو اسی طرح استعمال کرنا ضروری ہے۔ (آتش) :

کیوں محبت بڑھائی تھی تم سے

ہم گنہ گار بے گناہ ہو تم

گنہ گار کا فعل حذف کرنا روزمرے کے مطابق ہے۔"

مولانا حالی کا ارشاد ہے :

"روزمرہ اور محاورے میں من حیث الاستعمال اور بھی فرق ہے۔ روزمرہ کی پابندی جہاں تک ممکن ہو تقریر و تحریر اور نظم و نثر میں ضروری سمجھی گئی ہے، یہاں تک کہ کلام میں جس قدر روزمرہ کی پابندی کم ہو گی اسی قدر وہ فصاحت کے درجے سے ساقط سمجھا جائے گا۔ مثلاً "آج تک ان سے ملنے کا موقع نہ ملا۔"

یہاں نہ ملا کی جگہ نہیں ملا چاہیے۔ یا "وہ خاوند کے مرنے سے درگور ہوئی" یہاں زندہ درگور چاہیے یا "

سوگئے جب بخت تب بیدار آنکھیں ہوگئیں

یہاں ہوگئیں کی جگہ 'ہوئیں' چاہیے یا "

دیکھتے ہی دیکھتے یہ کیا ہوا

یہاں کیا ہوگیا چاہیے۔"

اس تفسیر کی رو سے روزمرہ محاورے سے اہم ہوگا اور اس کا اطلاق گرامر یعنی صرفی نحوی قاعدوں، جملوں، ترکیبوں، فقروں اور محاوروں سب پر یکساں طور سے کیا جا سکے گا لیکن روزمرہ اپنے پہلے معنوں میں زیادہ مشہور رہا ہے اور وضاحت بیان یا اصطلاحی الفاظ میں عدم ابہام اس امر کا مقتضی ہے کہ اسے محاورے کے بالمقابل معنیٰ اول میں استعمال کیا جائے۔ اس بارے میں کچھ کہنے سے پہلے یہ دیکھ لینا مناسب ہے کہ محاورے کے اصطلاحی معنی کیا ہیں تاکہ اس کے مقابلے میں روزمرہ کے مفہوم کی تعیین کی جا سکے۔

۴

محاورہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں گفتگو، بات چیت، بول چال۔ لغت کے لحاظ سے روزمرہ اور محاورہ قریب قریب ہم معنی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مولانا حالی کی توضیح اور روزمرہ محاورے کے اصطلاحی معنوں میں تمیز و تفریق کے باوجود اردو کے ادیب اور انشا پرداز محاورے کو روزمرہ کی جگہ اور روزمرہ کو محاورے کی جگہ استعمال کرنے سے نہیں جھجکتے اور جو اصحاب ان کے فرق و امتیاز سے آشنا ہیں وہ بھی اس باب میں تساہل یا سہل انگاری سے کام لیتے ہیں۔ اصطلاح میں محاورے کا اطلاق دو یا دو سے زیادہ الفاظ پر ہوتا ہے۔ اس کا ذکر سطور بالا میں کیا جا چکا ہے۔ مولانا حالی فرماتے ہیں:

"محاورے کا اطلاق خاص کر ان الفاظ پر کیا جاتا ہے جو کسی اسم کے ساتھ مل کر اپنے حقیقی معنوں میں نہیں بلکہ مجازی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔"

اس کے بعد فرماتے ہیں:

"نقشہ اتارنا، نقل اتارنا، دل میں اتارنا، ہاتھ اتارنا، پینچ اتارنا، یہ سب

محاورے کہلائیں گے۔ کیوں کہ ان سب مثالوں آتارنے کا اطلاق مجازی معنوں میں کیا گیا ہے۔ یا مثلاً کھانا۔ اس کے حقیقی معنی کسی چیز کو دانتوں سے چبا کر یا بغیر چبائے حلق سے آتارنے کے ہیں۔ مثلاً روٹی کھانا، دوا کھانا، افیم کھانا وغیرہ۔ لیکن ان میں سے کسی کو محاورہ نہیں کہا جائے گا کیونکہ ان سب مثالوں میں کھانا اپنے حقیقی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ ہاں غم کھانا، قسم کھانا، دھوکا کھانا، پچھاڑیں کھانا، ٹھوکر کھانا، یہ سب محاورے کہلائیں گے۔"

اس سے ظاہر ہوا کہ اسم و فعل کے مرکب کا نام محاورہ ہے بشرطیکہ فعل اپنے اصلی معنوں میں نہ ہو۔ "نقل آتارنا" محاورہ ہے۔ اس میں آتارنا کے اصلی معنی مراد نہیں۔ "غم کھانا" محاورہ ہے۔ اس میں کھانا مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ ایک اور مقام پر مولانا حالی لکھتے ہیں:

"تین پانچ کرنا (یعنی جھگڑا ٹنٹا کرنا) اس کو محاورہ کہہ سکتے ہیں کیوں کہ اس میں تین پانچ لفظ اپنے حقیقی معنوں میں نہیں بلکہ مجازی معنوں میں بولا گیا ہے۔"

اس سے ثابت ہوا کہ اسم و فعل کا وہ مرکب محاورہ ہے جس میں اسم مجازی معنوں میں ہو اور فعل حقیقی معنوں میں۔ "تین پانچ کرنا" میں ہر چند 'کرنا' کے معنی نہیں بدلے، وہ اپنے اصلی معنوں میں ہے لیکن 'تین پانچ' کے معنی بدل گئے۔ وہ اس ترکیب میں جھگڑے ٹنٹے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اس اعتبار سے مولانا حالی کے نزدیک محاورے کی حسب ذیل دو صورتیں ہوئیں: ۱۔ اسم حقیقی معنی میں ہو اور فعل مجازی معنی میں، جیسے نقل آتارنا، سر آتارنا وغیرہ۔ ۲۔ اسم مجازی معنی میں ہو اور فعل حقیقی معنی میں جیسے تین پانچ کرنا۔ مولانا نے صرف ان دو صورتوں کا ذکر کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی ہے، وہ یہ کہ اسم و فعل دونوں حقیقی معنوں میں ہوں لیکن یہ معنی مراد نہ ہوں بلکہ ایک نئے معنی جو دونوں کے مجموعے سے سمجھ میں آئیں مراد لیے جائیں۔ مولانا حالی کی بیان کردہ دوسری صورت حقیقت کے اعتبار سے اس تیسری صورت سے مختلف نہیں۔ شاید اس لیے مولانا نے اس کا ذکر نہیں کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

سر اٹھانا (نافرمانی کرنا)، آگ پانی میں لگانا (شرارت کرنا)، آنکھ لڑانا (محبت کرنا)، بغلیں بجانا (خوش ہونا)، نو دو گیارہ ہونا (بھاگ جانا)، سر خم کرنا (اطاعت کرنا)، ہاتھ دھونا، منہ بنانا، اپنا الو سیدھا کرنا۔

ان مثالوں میں مرکب کے اصلی معنی اور ہیں اور مجازی نئی اور۔ یہ مرکبات جب بول چال

میں آتے ہیں تو ان کے غیر حقیقی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ مثلاً جب یہ کہا جاتا ہے کہ لڑکے نے بہت سر اٹھا رکھا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں ہوتے کہ اس نے سر اونچا کر رکھا ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ حکم عدولی پر اتر آیا ہے اور کھلم کھلا نافرمانی کر رہا ہے۔ یہ تمام مرکبات محاورے ہیں۔ مولانا نیر کاکوروی لکھتے ہیں:

"جب ایک لفظ یا کئی لفظ مصدر سے مل کر حقیقی معنیٰ سے متجاوز ہو کر کچھ اور معانی دیں تو اس کو محاورہ کہتے ہیں۔ مثلاً پانی میں آگ لگانا یعنی مزاج کر بھڑکا دینا۔"

محاورے کی بنیاد دو چیزوں پر ہے' اولاً محاورہ اسم و فعل کا مرکب ہوگا جو دو اسموں سے ترکیب پائے یا ایک اسم اور ایک حرف سے، اسے اصطلاح میں محاورہ نہیں کہتے۔ ذیل کے مرکبات ملاحظہ ہوں:

برباد (تباہ)، پامال (ہلاک)، جاں باز (بہادر)، دلبر (محبوب)، خونخوار (وحشی)، خاکسار (متواضع)، گردن فراز (مغرور)، روسیاہ (گنہ گار)، ناگوار (ناپسند)، خون آشام (قاتل)۔
یہ سب مرکبات مجازی معنی میں استعمال ہوئے ہیں جو قوسین میں درج ہیں لیکن فعل ان کا جزو نہیں اس لیے انھیں (مثلاً ...) یہ محاورہ نہیں کہیں گے۔

دوسرے محاورہ کبھی حقیقی معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ عام طور سے خیال کیا جاتا ہے کہ محاورے کی روح استعارہ نہیں ہے۔ یہ درست نہیں۔ محاورے کی روح استعارہ نہیں، غیر حقیقی معنوں میں استعمال ہے۔ محاورے کی تین قسمیں ہیں اور تینوں اردو ادب میں مستعمل ہیں۔ پہلی قسم زیادہ عام اور کثیر الاستعمال ہے۔ اس کی بنا استعارہ یا کنایہ پر ہے۔ اس میں فعل کے اصل معنی مراد نہیں لیے جا سکتے اور وہ قرینہ ہوتا ہے اس امر کا کہ اسم کو ذہنی طور پر کسی چیز سے تشبیہ دی گئی ہے۔ نقشہ اتارنا اور ہوا کھانا میں اتارنا اور کھانا اس امر کا قرینہ ہیں کہ نقشہ گویا کپڑا ہے اور ہوا کھانے کی چیز۔ مولانا حالی محاورے کی اس قسم کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

"اکثر محاورات کی بنیاد اگر غور سے دیکھا جائے تو استعارے پر ہوتی ہے مثلاً جی اٹھنا۔ اس میں جی کو ان چیزوں سے تشبیہ دی گئی ہے جو سخت چیز پر لگ کر اچٹ جاتی ہیں، جیسے کنکر، پتھر، گیند وغیرہ یا مثلاً جی بٹنا۔ اس میں جی کو ایسی چیز سے تشبیہ دی گئی ہے جو منقسم اور متفرق ہو سکے۔ آنکھ کھلنا، دل کملانا، غصہ بھڑکنا، کام چلنا اور اس طرح ہزارہا محاورے استعارے پر مبنی

ہیں اور یہ وہ استعارے ہیں جن میں شعرا کی کارستانی کو کچھ دخل نہیں ہے بلکہ نیچرل طور پر بغیر فکر اور تصنع کے اہل زبان کے منہ سے وقتاً فوقتاً نکل کر زبان کا جزو بن گئے ہیں۔"

استعارے سے مولانا حالی کی مراد غالباً اس کی ایک قسم استعارہ بالکنایہ ہے! اس لیے کہ استعارہ بالتصریح میں محاورہ بننے کی صلاحیت نہیں:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

"شیر" بہادر انسان کے معنی میں استعمال ہونے کے باوجود محاورے کی حیثیت حاصل نہ کر سکا۔ اوپر کی سطروں میں جن مجازی مرکبات کا ذکر ہوا ان میں سے کوئی بھی محاورہ نہیں۔ وہ سب مجازی ترکیبیں ہیں جن میں سے کچھ کا تعلق استعارے سے ہے اور کچھ کا کنائے سے ان کے ساتھ فعل ہو تو وہ اپنے حقیقی معنوں میں ہوگا اور یہ میں عرض کر چکا ہوں کہ اسم مجازی معنی میں ہو اور فعل حقیقی معنی میں تو یہ مرکب صرف اس صورت میں محاورہ کہلائے گا کہ فعل کے ساتھ مل جل کر کوئی نئے معنی ادا کرے۔ برباد کرنا، پامال کرنا، جاں بازی دکھانا، روسیاہ ہونا، ناگوار رہنا، خوں آشام ہونا۔ ان مثالوں میں سے کسی کو بھی محاورے کا درجہ حاصل نہیں۔ اگرچہ ان کا جزو اول یعنی اسم مولانا حالی کے لفظوں میں "اپنے حقیقی معنوں میں نہیں بلکہ مجازی معنوں میں بولا گیا ہے۔"

دوسری قسم کے محاورے میں ارسال پایا جاتا ہے جو مجاز کی ایک قسم ہے اور جسے اصطلاح میں مجاز مرسل کہتے ہیں۔ جیسے سڑک چل رہی تھی۔ پرنالے بہہ رہے تھے۔ استعارے کی اس صنف کا ذکر مولانا حالی نے نہیں کیا۔

یہ دونوں قسمیں استعارے کی مذکورہ بالا پہلی صورت میں شامل ہیں۔ ان میں فعل اصلی معنوں سے ہٹ کر مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

محاورے کی تیسری قسم کا کنائے سے تعلق ہے۔ اس میں اسم و فعل کے حقیقی اور غیر حقیقی معنوں میں کچھ اس طرح کا رشتہ ہوتا ہے کہ حقیقی معنوں سے (جو مراد نہیں ہوتے) غیر حقیقی یعنی کنائی معنوں کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ سر اٹھانا کے حقیقی معنی ہیں سر اونچا کرنا۔ یہ بغاوت اور سرکشی کی علامت ہے اور "سر خم کرنا" کے اصلی معنی ہیں سر جھکانا۔ یہ اطاعت کی دلیل ہے۔ اس لیے سر اٹھانا سے بغاوت کی طرف ذہن منتقل ہوگا اور سر خم کرنا سے اطاعت اور فرمانبرداری کی طرف۔ یہ کنایہ ہے۔ اوپر جو مثالیں درج ہوئیں وہ سب کنائے کی ہیں جن میں ان کے کنائی معنی مراد لیے

گئے ہیں۔ مولانا حالی نے اس نکتے کی طرف مختصر طور سے ذیل کی عبارت میں اشارہ کیا ہے:

"کنایہ بھی زیادہ تر محاورات ہی کے ضمن میں استعمال ہوا ہے۔"

محاورہ اصطلاح میں اسم و فعل کا مرکب ہے بشرطیکہ فعل کے اصلی معنی مراد نہ ہوں یا مجموعے مجازی یا کنائی معنی میں مستعمل ہو۔ اس کے علاوہ اسم و فعل کے جملہ مرکبات روزمرہ ہیں لیکن اس کی ایک شرط ہے۔ وہ یہ کہ اسم و فعل کی ترکیب کو بندھے مرکب کی حیثیت حاصل ہونی چاہیے۔ دو چار مثالیں پیش کرتا چلوں۔ کپڑے اتارنا۔ ٹوپی پہننا (لکھنؤ میں)، ٹوپی اوڑھنا (دلی میں) تھام لینا، مدد دینا، ہوا پھینا، بیج بونا، درخت لگانا، دھوپ دینا، پانی دینا وغیرہ۔

میری رائے ہے کہ قیاس لغوی، بول چال، روزمرہ، محاورہ یہ الفاظ اصطلاح کے طور پر خاص خاص معنوں میں استعمال کیے جائیں اور ان میں سے ایک کو دوسرے کی جگہ نہ برتا جائے۔ زبان کے عام قاعدوں کو قیاس لغوی کہا جائے اور خاص خاص استثنائی قاعدوں کو بول چال۔ غیر قیاسی مرکبات اور مرکب مصادر پر روزمرہ کا اطلاق ہو لیکن ان مصادر کی بنا اگر مجاز اور کنائے پر ہو تو انھیں محاورہ کہا جائے۔ میری یہ تجویز ایک حد تک مولانا حالی، دوسرے اہل علم اور انشا پردازوں کی تحقیق کے مطابق ہے اس لیے اس کے اختیار کرنے میں کوئی قباحت نہیں بلکہ اس میں ایک فائدہ متصور ہے کہ اس پر عمل کرنے سے زبان میں استحکام پیدا ہوگا اور فنی و ادبی استواری آئے گی جو الفاظ و اصطلاحات کے استعمال میں یکسانی کے بغیر کبھی نہیں آتی۔

ضرب الامثال

اب ضربُ الامثال کو لیجئے۔ یہ سمجھنا کہ کہاوتوں یا امثال کا تعلق عوامی یا ادنیٰ طبقہ سے ہے خود کو شدید مغالطہ بلکہ دھوکے میں مبتلا کرنا ہے۔ حقیقت بقول مولانا ذکاء اللہ یہ ہے کہ

"ضرب المثلوں کا ادب منشور الادب ہے۔ افکار و دانش و بینش کا خلاصہ، خردمندوں کے بازو کا تعویز، دانش مندوں کے افسوں و جادو، ارکانِ سلطنت دستور العمل، آگاہی کا کارنامہ، جمہور انام کے لئے پیرِ خرد کا نوشدارو، عشرت و غم کے سموں کا تریاقِ فاروق"

امثال کسی قوم کے بہترین افراد کے بہترین تجربات کا بہترین خلاصہ ہوتی ہیں

امثال چونکہ تجربے اور عمل سے وجود پاتی ہیں، وہ قابلِ عمل بھی ہوتی ہیں۔ یہیں سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب انسان نے پہلی بار تجربہ یا عمل کیا ہوگا، اسی زمانے میں پہلی مثل کی بنیاد قائم ہوگئی ہوگی۔ اُس تجربے کے بار بار عمل میں آنے اور اس کے ذکر کیے جانے کے نتیجے میں پہلی مثل وجود میں آئی ہوگی۔ امثال سے کسی قوم کے زمانۂ حال میں سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے انداز کا ہی پتہ نہیں چلتا بلکہ ان سے زمانۂ حال میں اس قوم کی روایات بلکہ فتوحات کی بھی فی الجملہ عکاسی ہوتی ہے۔

امثال زبانِ خلق پر جاری ہوتی ہیں اور مشہور ہے کہ ؎ زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو
ان کو خلق ہی نہیں، خالق کی آواز خیال کرنا چاہیئے۔ غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ بیشتر ضرب الامثال انسانی زندگی کے لیے عمدہ لائحۂ عمل فراہم کرتی ہیں اور ان میں سے اکثر میں خدائی احکام سے مطابقت پائی جاتی ہے یہ صحیح ہے کہ امثال کے واضعوں کا تعین عموماً نہیں کیا جا سکتا لیکن ان کے مضامین صاف صاف بتا رہے ہیں کہ ان کا تعلق خدا کے برگزیدہ بندوں کی اس جماعت سے ہے جو ہر زمانے میں انسانیت کو نیکی کی راہ دکھاتے رہے ہیں۔

جس طرح پھولوں کی ڈھیر سے اس حد تک اور اس نوع کی خوشبو میسر نہیں آ سکتی جس حد تک اور جس نوع سے عطر کا ایک ننھا سا قطرہ ذہن کو معطر کر دیتا ہے، اُسی طرح کسی قصہ، تجربے یا تاریخی واقعے کے بیان سے انسان کے ذہن و شعور وہ تاثر مرتب نہیں ہو سکتا جو ایک مثل سے ہوتا ہے۔ اہلِ حکمت نے انسان کے ظاہر نہیں باطن کے حالات کی بھی تفتیش کے بعد امثال سے وہ فوائد حاصل کیے ہیں، جو طولانی تقریروں، داستانوں اور تاریخ کے اسباق سے بھی حاصل نہیں ہو سکتے۔ سچ ہے کہ جو کام سوئی کر سکتی ہے وہ تلوار سے ہرگز ممکن نہیں۔

مختلف زمانوں اور حالتوں میں مختلف لوگوں کے تجربے مختلف رہے ہیں، اسلیے سچ ہونے کے باوجود مثلوں میں بعض اوقات متضاد مطالب کا بھی بیان ہوا ہے۔ عملی زندگی میں اس نکتہ کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ہر کام کا ایک وقت اور ہر بات کا ایک محل ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر مثل ہر موقع پر، ہر شخص کے لیے سچی اور قابلِ عمل بھی ہو۔ مثل ایک مدت کے تجربوں کا نچوڑ ہوتی ہے۔ ان میں جن لفظوں کا استعمال ہوتا ہے، وہ بھی پرانے ہو چکتے ہیں۔ عوامی زبان نسبتاً زیادہ طویل عرصے تک اپنی اصل سے

مطابق رہتی ہے۔ امثال کی زبان میں قدامت کا جو رنگ پایا جاتا ہے، اس نے اکثر کو اس دھوکے میں مبتلا کر دیا ہے کہ ان کی زبان عوامی ہوتی ہے محض قدامت کسی زبان کے عوامی ہونے کی دلیل نہیں ہے۔

امثال میں کسی تجربے یا عمل کا خلاصہ بیان ہوتا ہے۔ ان پر دریا کو کوزے میں کر دینے کی بات صادق آتی ہے۔ اس لحاظ سے مثل کو انتہائی جامع اور مانع ہونا چاہئے۔ مثل عام طور سے دو یا دو سے زائد کلمات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ وہ ایک جملے (مفرد یا مرکب) پر بھی مشتمل ہوتی ہے لیکن اپنی ترکیب کے لحاظ سے وہ جملے سے مختلف ہوتی ہے۔ کوئی جملہ بغیر فعل کے ممکن نہیں ہو سکتا لیکن مثل میں کسی فعل کا شامل ہونا لازم نہیں بلکہ شاید فعل کے محذوف ہونے کو کبھی مثل کا حسن قرار دیا جا سکتا ہے مثلاً:

- آم کے آم گٹھلیوں کے دام
- اندھا ملا، پھوٹی بیت
- اپنا دام کھوٹا تو پرکھیا کوں کیا دوس
- اونٹ کی چوری نہریں نہریں

امثال میں ضروری الفاظ لائے جاتے ہیں۔ وہ حشو و زوائد سے پاک اور اختصار کا بہترین نمونہ ہوتی ہیں۔ امثال میں ہر لفظ برمحل اور نگینہ کی طرح جڑا ہوا ہوتا ہے۔

ایک مدت تک استعمال کی خراط پر اترنے کے بعد کوئی فقرہ مثل بن جاتا ہے اور جب وہ ہر قسم کی تراش خراش کے بعد مثل بن جاتا ہے تو نہایت محکم اور مضبوط ہوتا ہے۔ اس میں کسی قسم کے تصرف اور تغیر و ترمیم کی معمولاً ضرورت نہیں ہوتی بلکہ بعض وقت اس میں تبدیلی اسے بگاڑ دینے کے مترادف ہوتی ہے۔ اسی لئے قاعدہ مقرر کیا گیا ہے کہ:

"امثال میں تبدیلی اور تغیر جائز نہیں ہے کہ جس طرح سنی گئی ہیں، اسی طرح استعمال کی جاتی ہیں۔"

مثال کے طور پر ایک مثل ہے: "آگے دوڑ پیچھے چوڑ" تقریباً سبھی پرانے کتابوں میں "چوڑ" نہ کہ چھوڑ لکھا ہوا ہے۔ شیخ امام بخش صہبائی نے اس کی وضاحت کی ہے کہ:

"ظاہرا چوڑ کہ جیم فارسی مفتوح اور واؤ ساکن اور رائے ہندی سے مستعمل ہے اصل میں چھوڑ جیم فارسی مضموم مخلوط الہاء سے تھا۔" (رسالہ قواعد صرف و نحو اردو ص ۲۱۰)

مولوی نجم الدین نے اس بارے میں لکھا ہے:

"محفف چھوڑ کا ہے یا چوڑ چپٹ کا قائم مقام ہے" (نجم الامثال)

اہل علم نے جب امثال کو تحریراً محفوظ کیا تو ان کی ساخت اور ہیئت کی محافظت کی بھی ذمہ داری لی چنانچہ مذکورہ مثال سے ظاہر ہے لیکن جس دنیا میں ہم بستے ہیں، اس میں ہر چیز کی عمر مقرر ہے۔ افراد کی طرح کلمات اور اقوام کی طرح جملوں اور فقروں کے لئے بھی موت بہر حال مقدر ہے۔ اس دنیا میں کسی چیز، کسی بات کو بھی قرار نہیں۔ تغیر اور تبدل اس کا مزاج ہے۔ امثال بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں رہ سکتیں۔

یہ کائنات ارتقاء پذیر ہے۔ انسان کا علم بھی تبدیلیوں سے برابر دوچار ہے۔ اس کے تجربوں کا انداز اور مزاج بھی بدلتا رہتا ہے۔ ان تجربوں کی پیش کش کے طریقے بھی بدستور نہیں رہ گئے ہیں۔ وقت نے خود انسان کو نسلوں اور قوموں میں تقسیم کر دیا ہے۔ قوموں کی زبان، ان کا مزاج اور انداز فکر بھی مختلف ہو گیا ہے۔ ہر قوم کی مثلیں اور کہاوتیں بھی الگ الگ ہو گئی ہیں۔ ارتقائے عالم کے جبر کے نتیجے میں وہ حالات آج نہیں ہیں جو کل تھے۔ جو معاملات آج درپیش ہیں وہ کل نہیں ہوں گے۔ گذشتہ کل کی بہت سی چیزیں آج از کار رفتہ ہو گئیں ہیں۔ آئندہ کل کیا سامان ہوگا، آج اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔ کل کی بہت سی مثلیں آج نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو چکیں ہیں۔ کل جو امثال وجود میں آئیں گی آج ان کا مذکور بھی امکان سے باہر ہے۔ گذشتہ کل کی جو کہاوتیں آج رائج اور باقی ہیں وہ آج کے حالات، آج کی ضرورتوں اور آج کی بول چال کے مطابق ڈھلتی جا رہی ہیں۔ یہ تبدیلی ہی دراصل ان کی بقا اور زندگی کی ضامن ہے۔ آئینِ نو سے ڈرنا اور طرز کہن پہ اڑنا موت کو دعوت دینے کے مرادف ہے۔

اپنے مطالب اور ان کے اظہار کے معیار کے اعتبار سے مثلوں کی دو قسمیں ہیں:

(الف) وہ کہ جن کا تعلق خاص سے ہے اور (ب) جو خاص و عام دونوں کے لئے ہیں۔ اول الذکر کو ممتاز کرنے کے لئے "نادرہ" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ عربی میں نادرہ سے وہ الفاظ مراد لی جاتی ہیں جن میں استعارہ نہ ہو لیکن اردو میں اس مفہوم کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ یہاں اس پابندی کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ اپنی اصطلاحوں کے مفاہیم اور محلِ استعمال میں اردو آزاد ہے۔ اردو میں نادرہ وہ مثلیں ہیں جو صرف خواص کے زبان زد ہوں۔ عام مثلیں ان کے برخلاف خاص و عام دونوں کی زبان پر جاری ہیں۔

خواص اپنی زبان کے بارے میں بہت محتاط ہوتے ہیں لیکن ساری احتیاط کے

باوجود عوامی کلمات ان کی زبان میں بھی داخل ہوتے رہتے ہیں۔ اہل ایران کی فارسی میں بھی ہماری زبان (اردو) کے بعض کلمے زمانۂ قدیم سے جاری ہیں۔ ہندوستانیوں کی فارسی میں شامل ہو جانا تو ان کے لئے آسان تر تھا۔ امثال میں اس کی مثالیں بہت موجود ہیں۔ ان دخیل الفاظ کی وجہ سے امثال کی دلچسپی ہی نہیں معنویت اور اہمیت میں بھی بہت اضافہ ہوگیا ہے مثلاً:

عقل چہ کتی است کہ پیش مرد بیاید

عاشقاں را در جہاں لنگی بس است

فارسی را شنگری تو ژم کر سنگر می شود

زر نمبت ، عشق ٹیں ٹیں

وقت کے ساتھ عام کہاوتوں میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، ان کی بھی دو مثالیں درج کی جاتی ہیں:

بہ عہد اورنگ زیب	بہ زمانۂ شاہ عالم ثانی
موڈ مونڈایا اور اولے پڑے قاضی نیاد نہ کرے گا تو گھر نہ جان دیگا (نوادرِ ہندی) بہادر شاہ ثانی کے وقت یہ شکلیں اس طرح رائج تھیں:	سر منڈاتے ہی اولے پڑے قاضی نیاؤ نہ کرے گا گھر تو آنے دیگا (خزینۃ الامثال)

○ سر منڈاتے اولے پڑے ○ قاضی انصاف کرے گا تو گھر میں نہ آنے دے گا ○

(رسالۂ قواعد صرف و نحوِ اردو)

ان مثالوں سے زبان کی بتدریج تبدیلی کی غمازی ہوتی ہے اور یہ صورت حال لسانیات سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے لائقِ توجہ ہے۔ تفصیلات بالا سے ظاہر ہے کہ امثال میں نہایت آسان، عام فہم لفظوں کا استعمال ہوتا ہے، لیکن اس سے یہ خیال نہ ہونا چاہئے کہ ان میں بات کو بالکل سیدھے سادے الفاظ سے کہہ دیا جاتا ہے۔ دراصل مطالب کی پیشکش کا انداز ہی امثال کے قبولِ عام کا سبب ہے۔ اس کی دو صورتیں ہیں:

(الف) استعارہ کا استعمال: اس میں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وجہ شبہ کئی چیزوں سے حاصل ہوتی ہے۔
مثلاً ؎ صدا طوطی کی سنتا کون ہے نقار خانے میں۔ اس میں قوی اور پُر زور کے مقابلے میں
ضعیف اور لطیف کے نہ پوچھے جانے کی بات کہی گئی ہے اور وجہ شبہ کئی چیزوں سے ظاہر ہے
(ب) مجاز کی کسی صورت کا لانا اور جس جگہ یہ دونوں شکلیں نہ ہوں، فقرہ خواہ کتنا ہی جاذب
توجہ اور معنی خیز ہو مثل کا اطلاق اس پر نہیں ہوگا۔

ہر مثل اپنے لفظوں کے اصل معنی کے اعتبار سے مربوط اور بامعنی ہوتی ہے۔ بعض امثال کے ظاہری معنی میں کبھی عمومیت کا پہلو ہوتا ہے لیکن ہر مثل کا ایک مورد خاص ہوتا ہے اور جب اس پر وہ مثل وارد ہوتی ہے تو اس کے مفہوم کا صحیح لطف حاصل ہوتا ہے۔

مثالیں موزوں بھی ہو سکتی ہیں اور غیر موزوں بھی۔ موزوں امثال کبھی ایک شعر اور عموماً ایک مصرع کی صورت میں ہوتی ہے۔ غیر موزوں سے مراد نثری امثال ہیں جو دو یا دو سے زائد کلموں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ مختصر ترین امثال کی کچھ مثالیں یہ ہیں:

○ چکنا گھڑا　　○ اٹھاؤ چولھا　　○ اندھوں کا ہاتھی
○ اندھے کی بٹیر　　○ تیتر کی منہ چھی　　○ جوگی کا کے میت

نثری امثال جب کسی قدر طویل ہوتی ہیں، مقفیٰ بھی اور سادہ بھی۔ ان کی مثالیں اس طرح ہیں۔ تو وہ مسجع بھی ہوتی ہیں،

مسجع: اونٹ بوڑیں، بھیڑ تھاہ لے۔ اندھا ملا پھوٹی سمیت
مقفیٰ: چھری نے دودھ دیا۔ پر بھنگی بھرا۔ میں چنگا تو کٹھوتی گنگا
مسجع مقفیٰ: اگوں دوڑ، پچھوں چوڑ۔ تانت باجا۔ راگ بوجھا
سادہ: بھویں پر آسمان جا ٹے۔ بلّی کے بختوں چھینکا ٹوٹا

تمام امثال میں خواہ وہ کسی قسم کی ہوں رذائل کی تفضیح اور فضائل کی تحسین کا عمل قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے اور اس سے مقصود جیسا کہ کہا جا چکا انسانی معاشرے کی فلاح و بہبود کا حصول ہے معاشرے کی اکثریت عوام کی ہوتی ہے، اس لئے امثال کے لئے لازم ہے کہ وہ مقبول عوام ہوں۔ کسی بھی قول پر اس وقت تک ضرب المثل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ جب تک اسے قبول عام بلکہ رواج عام کی سند حاصل نہ ہو جائے۔ اس مقام

پر یہ ذکر بھی دلچسپی کا باعث ہوگا کہ امثال کا استعمال عورتوں کی زبان سے زیادہ ہوتا ہے۔ امثال کو بولنا وہ خوب جانتی ہیں۔

دنیا کی بھی زبانوں کی طرح ہماری زبان اردو میں بھی امثال کی تاریخ بہت قدیم ہے جیساکہ معلوم ہے شمالی ہند میں پایۂ تخت دلی رہا ہے۔ اس شہر کو ہماری تہذیبی تاریخ میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ اس شہر سے متعلق بہت سی مثلیں رائج ہیں مثلاً :

o دلّی دور ہے o گھوڑوں کو دلّی کتنی دور o دلی کی دیوالی، منہ چکنا پیٹ خالی o دلّی کی بیٹی، متھرا کی گائے، کرم پھوٹے تو باہر جائے جیسے جیسے دوسرے مقاموں کو تہذیبی اعتبار سے اہمیت حاصل ہوتی گئی، ان سے متعلق بھی ضرب الامثال رواج پاتی گئیں مثلاً:

دکھن گئے نہ بار ہورے اور رہے چندیری چھالے۔

ایک دلچسپ حقیقت یہ بھی ہے کہ ہماری زبان اردو کے جو قدیم ترین فقرے محفوظ رہ گئے وہ بھی ضرب المثل ہی ہیں یعنی،

o پولوں کا چاند بالا ہے۔ o جو منڈا سا باندھی سو پائن پسری

ساتویں صدی ہجری/تیرہویں صدی عیسوی کے اوائل میں نقل کی جانے والی ان مثال نے ہماری زبان کی اصل صورت کو محفوظ کر لیا ہے۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان میں آنے کے بعد مسلمان صوفیہ اور اکابر نے یہاں کی زبان کو اس کی ساری لطافتوں اور نزاکتوں کے ساتھ اختیار کر لیا تھا۔ مسلمان صوفیوں کی منظوم عشقیہ داستانوں میں جن کا اس زبان میں ایک طویل سلسلہ ہے امثال کا بڑی خوبی اور بے ساختگی کے ساتھ استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ یہ اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ امثال کی زبان جاہلوں اور نچلے طبقوں کے لوگوں کی نہیں تھی بلکہ شرفا، امرا اور سلاطین کی زبانوں پر بھی یہ مثلیں جاری تھیں۔ گجرات کے نام پر آور دہ سلطان محمود بیگڑھ کے بارے میں کہ جس کا زمانہ نویں صدی ہجری/پندرہویں صدی عیسوی کے وسط کا تھا، مشہور ہے کہ ایک موقع پر اس نے کہا تھا۔

بیچی بیری، سب کوئی جھوری

یہ اور اس قسم کی بہ کثرت امثال عام و خاص کی زبان پہ جاری چلی آتی تھیں۔

ضرب الامثال کو جمع کر کے، ان کے مفہوم کو بھی قلم بند کر دینے کی طرف سب سے

پہلے عالمگیر اورنگ زیب کے آخر زمانے میں مارہرے کے مشہور صوفی بزرگ شاہ برکت اللہ پیمی کو توجہ ہوئی۔ شاہ صاحب نے دو سو سے زائد امثال کو جمع کر کے تصوف کے معاملات و مسائل کی روشنی میں فارسی میں ان کی شرح لکھی اور اپنے رسالے کو عوارف ہندی کے نام سے موسوم کیا۔ ایک نسخے کے کاتب نے اسے "شرح امثلۂ ہندی" بھی کہا ہے۔

یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ پیمی کے بعد بارہویں صدی ہجری/ اٹھارہویں صدی عیسوی کے خاتمہ تک اس کام کی طرف پھر کسی شخص نے توجہ نہیں کیا لیکن تا حال اس زمانے کی ایسی کوئی اور کاوش ہمارے علم میں نہیں آسکی ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے پہلے ہی سال میں جب کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا قیام عمل میں آیا، لکھنؤ کے سید حسین شاہ حقیقت نے عربی، فارسی اور اردو تینوں زبانوں کی مثلوں کو بہ اعتبار حروف تہجی ایک رسالے کی صورت میں مرتب کیا۔ اس رسالے کا نام خزینۃ الامثال ہے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ مولف نے اس رسالے کا دیباچہ اردو زبان میں لکھا ہے۔ اس دیباچہ میں ہے کہ:

"ایسی کتاب جو مجمع امثال ہو نظر نہیں آئی۔"

قرائن اس میں ہیں کی ساری پیمی کے رسالے تک ہو سکتی تھی۔ اس نے امثال کا جمع کر دینا ہی کافی سمجھا اور ان کے مطالب کو قلم بند نہیں کیا۔ حقیقت کے رسالے میں تینوں زبانوں کی تقریباً دو ہزار مثلیں مندرج ہیں۔ اس رسالے کو مولف کے بیٹے سید محسن علی محسن موسوی نے بعض اضافوں کے ساتھ چھپوا دیا تھا۔ اس مجموعہ کتاب کا عکس مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد نے ۱۹۸۶ء میں شائع کر دیا ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں شیخ امام بخش صہبائی نے جب اپنا رسالہ قواعد صرف و نحو اردو مرتب کیا تو اس کے آخر میں انھوں نے بھی ایک باب ضرب الامثال سے متعلق شامل کیا۔ صہبائی کے پیش نظر امثال سے متعلق مذکورہ دونوں کتابیں نہیں تھیں انھوں نے اردو کے قریب سوا تین سو کہاوتیں فراہم کیں اور لکھا کہ:

"جو مثل کے معنی اس کے ظاہر اور قابل توجیہ کے نہ ہوں گے، اس کو لکھ کر قلم کو مقصد ع اظہار معنی کا نہ ہوں گا اور باقی کے معنی بھی لکھ لئے جاویں گے۔"

صہبائی نے یہی نہیں کیا کہ امثال کی تشریح کردی، بلکہ بعض مثلیں جو قصہ طلب تھیں ان سے متعلق قصہ کو بھی مختصراً تحریر کردیا ہے، اس طرح صہبائی نے کام کو آگے بڑھایا ہے۔ صہبائی کی کتاب میں امثال کا متن کئی مقاموں پر اول الذکر دونوں کتابوں کے اندراج سے مختلف بھی ہے۔ یہ اختلاف زمانی اور مکانی فرق کے سبب سے ہو سکتا ہے اور یہ فرق امثال کے تدریجی ارتقاء کا مظہر بھی ہے۔ انیسویں صدی کے نصف اول کی نثری تصانیف کی تعداد بہت زیادہ نہیں ہے اس اعتبار سے بھی صہبائی کے اس رسالے کو اہمیت حاصل ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد جب اہل وطن کچھ سنبھلے تو ماضی کی طرف خیال گیا اور اپنے قدیمی سرمائے کو محفوظ کرنے کی فکر ہوئی۔ روہیلکھنڈ لٹریری سوسائٹی بریلی نے اپنے مطبع سے چھپوا کر ۱۸۶۸ء میں کالی چرن نامی ایک شخص کی کتاب "امثال ہندی" کو دو حصوں میں شائع کیا۔ اس کتاب میں امثال کو بہ اعتبار حروف تہجی مرتب کیا گیا ہے لیکن ان کی شرح نہیں کی گئی۔

اینگلو عربک اسکول دہلی کے ریاضی کے استاد مولوی محمد نجم الدین نے اردو زبان دانی کے سلسلے میں کئی کتابیں لکھیں۔ ان میں پانچویں کتاب "نجم الامثال" ہے اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۸۷۶ء میں نکلا تھا۔ کتاب مقبول ہوئی اور اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا۔ کہا گیا ہے کہ:

"اردو زبان دانی کا پانچواں حصہ موسوم بہ نجم الامثال جس میں پیشتر ۳۰۶۸ ضرب الامثال تھیں، اب کی دفعہ ایک ہزار اور زیادہ کی گئی ہیں"

دیباچے میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ "کوئی جامع کتاب" موجود نہیں تھی، اس لیے مؤلف نے اس بیڑا اٹھایا۔ طبع ثانی میں امثال کے قصے بھی لکھے گئے ہیں۔ بعض محاورے جو پہلے ایڈیشن میں شامل ہو گئے تھے، نکال دیے گئے اور اب اس میں "خالص مثلیں رکھی گئی ہیں" مؤلف نے اپنے ماخذ کا پتہ نہیں دیا ہے لیکن امثال اور ان کی تشریح میں جو لکھا گیا ہے وہ بڑی حد تک صہبائی کی تحریر سے مطابق ہے اور اس بارے میں شبہ نہیں معلوم ہوتا کہ صہبائی کا رسالہ اس کتاب کے بنیادی ماخذ سے ایک ہے۔

مرزا محمد مرتضیٰ عاشق لکھنوی عرف مچھو بیگ نے بھی اسی سال میں "بہار ہند" کے نام سے ایک کتاب شروع کی جسے "معدن لغات و مخزن اصطلاحات و گنجینۂ محاورات

دشل" کہا گیا ہے۔ اس کتاب کا پہلا حصّہ جو حرف الف سے شروع ہونے والے الفاظ و فقرات پر مشتمل ہے مطبعِ شوکتِ جعفری لکھنؤ سے ۱۸۸۹ء میں چھپ کر شائع ہوا۔ یہ کتاب ایک قسم کی لغت ہے جس میں امثال کے معنی بھی درج کر دیئے گئے ہیں۔ اور ہر ایک کے واسطے سند میں شعر بھی نقل کیا گیا ہے۔

شمس العلماء مولوی ذکاء اللہ نے اپنے عالمانہ انداز سے امثال کی طرف توجہ کی اور دو رسالے "فلسفۂ امثال" اور "منتخب الامثال" کے نام سے ترتیب دیئے۔ پہلے رسالے کے دیباچے میں امثال کی حقیقت اور اہمیت سے بحث کی گئی ہے۔ پھر مختلف حروف تہجّی کے تحت ترتیب دار عنوان قائم کر کے مختلف یورپی زبانوں مثلاً انگریزی، فرانسیسی، اسپینی، پرتگالی وغیرہ، کئی ایشائی زبان جیسے یونانی، عربی، فارسی، چینی وغیرہ اور متعدد ہندوستانی زبانوں پر بنگالی اردو، تمل، تیلگو، پنجابی وغیرہ کی امثال جمع کی ہیں۔ دوسرے رسالے میں بھی مختلف زبانوں کی مثلیں اکٹھی کی گئی ہیں۔ دونوں رسالوں میں ملا کر امثال کی تعداد ساڑھے چار ہزار سے اوپر ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں رسالے یکجا مطبعِ مجتبائی دہلی سے ۱۸۹۸ء میں چھپے تھے۔

مولوی ذکاء اللہ کے ان رسالوں کے مطالعے سے بعض بہت دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں مثلاً:

حرف الف سے شروع ہونے والی مثلیں نو سو سے زائد ہیں، پھر ب سے ۲۶۵، د سے ۲۵۶، اور ح سے ۲۵۳ ہیں۔ حرف ی سے ایک بھی نہیں ہے۔ ط سے ۳، ض سے ۸، ظ سے ۹، ل سے ۱۴، ف۔ ے ۱۵، ۵ سے ۱۶ ہیں۔

عنوانوں میں آدمی سے ت ق ۱۵۱ مثلیں ہیں، کلیات سے متعلق ۱۰۲، جھوٹ سچ کے بارے میں ۹۰، دو ے اور متعلقات سے ۸۵، ازدواجی اور ساس بہو کے رشتوں سے متعلق ۸۴، اور از ـ جانے سے تعلق صرف پچاس مثلیں ہیں۔

حیو ـت میں کتے کے بارے میں ۵۶ گدھے سے متعلق ۳۰، گھوڑے کی ۱۲۸ اور متفرق ۳۰ مثلیں ہیں۔ امثال سے متعلق اب تک جتنی کتابیں راقم کی نظر سے گزری ہیں ان میں سب سے زیادہ علمی اور نتیجہ خیز مولوی ذکاء اللہ کے یہی دونوں رسالے ہیں۔

سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ بیسوی صدی کے عشرۂ چہارم کے آخر

ہیں دہلی کے دو خواجہ صاحبان نے اپنے اپنے طور پر امثال سے متعلق قصوں کو قلم بند کیا۔ پہلی کتاب "قصص الامثال" خواجہ محمد باقر حسن قادری کی ہے۔ برقی پریس دہلی میں غالباً ۱۹۲۰ء میں چھپی تھی۔ دیباچے میں لکھا ہے کہ:

"ڈھائی سو سے اوپر کہاوتیں جن کے متعلق قصے کہانیاں وغیرہ بڑی تلاش و محنت سے بہم پہونچائی ہیں، یہ ان کا مجموعہ ہے اور قصص الامثال کے نام موسوم کیا گیا ہے"

اس میں مولف نے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ انھوں نے پانچ ہزار سے زائد ہندوستانی کہاوتیں اپنی ایک کتاب "بدر الامثال" میں جمع کی ہیں لیکن وہ کتاب ہماری نظر سے گذری اس لئے اس کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں۔

دوسری کتاب "قصۂ طلب ضرب الامثال" کے نام سے خواجہ محمد عبد المجید دہلوی نے مرتب کر کے مکتبۂ جامعہ دہلی سے ۱۹۳۸ء میں چھپوائی اس میں اٹھہتر مثلوں سے متعلق حکایتیں قلم بند کی گئی ہیں۔

ضرب الامثال کو جمع کر کے مرتب کرنے کا سلسلہ آج بھی جاری ہے چنانچہ جناب وارث سرہندی کی کتاب جامع الامثال ۱۹۸۶ء میں مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد کی طرف سے شائع ہوئی ہے۔ اس عربی، فارسی اور اردو کی ایسی مثلیں جمع کی گئی ہیں، جو پڑھے لکھے اردو داں طبقے میں رائج ہیں۔ دعویٰ کیا گیا ہے کہ اب تک یہی سب سے جامع کتاب ہے۔ اس میں امثال کی تشریح بھی کی گئی ہے۔ اوپر جو تفصیلات بیان کی گئیں ان کی روشنی میں اس کتاب کو سب سے جامع تسلیم کرنا ممکن نہیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ ضرب الامثال سے متعلق اور بھی بہت کتابیں مختلف انداز سے لکھی گئی ہوں گی لیکن یہ بات افسوس ناک ہے کہ خزینۃ الامثال سے جامع الامثال تک شاید ہی کسی کتاب میں ماخذ کی نشاندہی نہیں کی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ امثال کی تعداد میں اضافہ کرنے کے شوق میں عموماً اس پہلو پر بھی نظر نہیں رہی ہے کہ جس فقرے کو مثل کے نام پر داخلِ کتاب کیا جا رہا ہے، وہ فی الواقع مثل ہے بھی یا نہیں نجم الامثال غالباً وہ آخری کتاب ہے جس میں اس پہلو پر نگاہ رکھی گئی ہے۔

مخزن الامثال۔ یہ کوئی باضابطہ اور مربوط تصنیف نہیں ہے۔ دانا دیال مہرشی شیو

برت لال ورمن صاحب نے اپنے خویش جناب گوری شنکر لال اختر کی فرمائش سے ضرب الامثال" کے "ظہور کے سبب" لکھے تھے جو بالاقساط رسالہ رمتارام میں چھپتے رہے۔ جناب اختر نے ان کو اپنے مقدمے کے ساتھ یکجا کرکے 'اس مجموعے کا نام مخزن امثال" مقرر کیا۔ افسوس ہے کہ رسالہ رمتارام کا فائل ہمیں دستیاب نہیں ہوسکا اس لئے اس مجموعے کے سال تصنیف کا تعین بھی ممکن نہیں ہوا لیکن اس بناپر کہ مہرشی جی فروری ۱۹۳۹ء میں جو چولا چھوڑا تھا اور جناب اختر کہنا ہے کہ ان کے علم میں ایسی کوئی دوسری کتاب نہیں ہے، خیال کیا گیا ہے کہ دہلی کے دونوں خواجہ صاحبان سے پہلے یہ کام مہرشی جی نے کیا تھا۔

اختر صاحب نے بتایا ہے کہ ضرب الامثال سے متعلق چھوٹی چھوٹی کتابیں بازار میں فروخت ہوتی رہتی ہیں۔ ان ہی چھوٹی چھوٹی کتابوں کو دیکھ کر اختر صاحب کے ذہن میں مذکورہ فرمائش کا خیال پیدا ہوگا۔ بخوبی ممکن ہے کہ وہ کتابیں مہرشی کی نظر سے بھی گذری ہوں۔ انھیں کو اس مخزن امثال کا بنیادی ماخذ سمجھنا چاہیئے۔ افسوس ہے کہ ان میں سے کسی ایک نام بھی اختر صاحب نے نہیں بتایا۔

مہرشی شیوبرت لال ورمن نے ہندوستان میں مشرق سے مغرب تک اور شمال سے جنوب تک، اور بیرون ملک امریکہ سے جاپان تک کا سفر کیا تھا۔ وہ فنافی العلم اور صاحب نظر تھے۔ عام وخاص سب کے ساتھ ان کے معاملات تھے۔ وہ نہایت کثیر المطالعہ اور ذہین شخص تھے بے شمار ضرب الامثال ان کے حافظے میں محفوظ تھیں۔ ایک مدت کے تجربے، مشاہدے اور غور وفکر کے بعد شعوری طور پر صوفیوں اور سنتوں کے روش کو انھوں نے اختیار کیا تھا جو اپنے عقیدت مندوں کو بہترین انداز سے تعلیم وتربیت دیتے رہتے تھے۔ مہرشی جی اس نکتہ سے بخوبی واقف تھے کہ نثر ونظم میں بلاغت اور دلکشی پیدا کرنے کے لئے تلمیحات اور ضرب الامثال کے استعمال سے بہتر کوئی صورت نہیں ہے۔ ان کی شاید ہی کوئی تصنیف ایسی ہو جس میں ضرب الامثال کا صرف نہ ہوا ہو، چنانچہ اختر صاحب کی مذکورہ فرمائش کو بخوبی پورا کرا دینا کچھ مشکل نہ تھا۔

مہرشی جی نے زمانے کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا تھا اور اس نیک مقصد کے لئے انھوں نے خود کو وقف کر دیا تھا لیکن جو اس نکتے سے غافل نہیں تھے کہ ع کار دنیا

کے تمام بگرد — اس لئے انھوں نے اپنی تعلیمات کے لئے اس حلقے کو مرکز بنایا جس سے خود ان کا تعلق تھا۔ اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے دنیا کے تقریباً سبھی بڑے مذاہب سے واقفیت حاصل کر لی تھی لیکن اوّل خویش بعدہٗ درویش کے بمصداق انھوں نے ہندوستانی معتقدات سے متعلق قدیم اور بنیادی سرمایے کے جدید دور کے تقاضوں کے مطابق تعبیر، توضیح اور تشریح کو مقصود زندگی بنایا اور اس موضوع سے متعلق بقول جناب موہن لال نیر اس عہد کی مخصوص (MAIN) زبان اردو" میں صدہا کتابیں لکھ ڈالیں اور ہندوستان کے اکثریتی طبقہ کے لئے خود اس زبان کو مقدس بنا دیا۔ اس عظیم الشان کارنامے کے لئے مہرشی جی آج بھی بے نظیر و بے عدیل ہیں اور زمانے کی روش کو دیکھتے ہوئے یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ آئندہ بھی ان کا جواب پیدا نہیں ہو سکتا۔

مہرشی جی کے جن امتیازات کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا گیا ہے، وہی امتیاز اس "مخزن امثال" کا بھی ہے۔ بے شک یہ ایک مختصر رسالہ ہے لیکن اس مختصر میں نصف سے زائد وہ مثلیں ہیں جو دوسری کتابوں میں مندرج نہیں ہیں۔ اختر صاحب کی فرمائش تو محض اتنی تھی کہ مثلوں سے متعلق واقعات قلم بند کر دیئے جائیں۔ مہرشی جی یہ اضافہ کیا کہ جہاں ضروری معلوم ہوا ہے، ان کی کہاوتوں کی تشریح بھی کر دی ہے۔

۳ ب ۵ مترادفات کا استعمال تخلیقی فن کار بے محابا انداز میں کرتا ہے۔ لیکن یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہئے ایک لفظ معنوی اور جذباتی سطح پر قریب تر ہوتے ہوئے بھی مختلف جمالیاتی اور تخلیقی سطحیں رکھتا ہے۔ علامہ شبلی نے شبنم اور اوس کے عمیق امتیازات پر "موازنہ انیس و دبیر" میں روشنی ڈالی ہے۔ اسی طرح عابد علی نے بھی صاف، شفاف، تکلف، تکلیف کے لطیف امتیاز پر روشنی ڈالی ہے لیکن صاحب طرز تخلیقی فن کار کے قلم سے اس نوع کے اشتباہ کا نزول ہوتا ہے کہ ایک لفظ دو یا سہ یا چہار معنوی [illegible] کا ... ہے۔ اور اسی اشتباہ کو "مترادفات" کہتے ہیں۔ آر۔ ڈی۔ ملیک ہین کے خیال قابل بیان ہیں:۔

"Many words are accounted synonymous, which are not so in reality, and indeed

in may reasonably be disputed whether two words can be found in any language, which express precisely the same idea. However, closely they may approzimate to each other in signifi- cation, the discriminating eye of the critic cen still discover a line of sepration between them, They agree in expressing one principle idea, but always express it with some diversity in the circumstance, they are varied by some accessory idea which severally accompanies each of the words, and which forms the distinction between thsm." (Composition and style Edinburgh, JohnGrant 1913).

ایک لفظ ایک ہی رنگ و آہنگ سے مزین ہوتے ہوئے بھی مختلف معنوی شیڈ کا حامل ہو سکتا ہے۔ ایک ہوشیار مصنف ان کے استعمال سے غیر معمولی استفادہ کرتا ہے اور معنوی سطحوں میں بے حد لطف پیدا کر دیتا ہے۔ عابد علی عابد اس خیال کے ہمنوا ہیں۔ لکھتے ہیں!

"وہ لغت کا ذخیرہ الفاظ بہت محدود ہے اور ذہن انسانی کی پرواز بے کراں، اس لئے لغت یہ تو کر سکتی ہے اور کرتی ہے کہ کلمے کے کئی سلسلہ معانی متعین کر دے لیکن یہ نہیں کر سکتی کہ ایک معانی کے لئے دو لفظ مہیا کر دے۔ جہاں ایسا اشتباہ ہوگا وہاں الفاظ مترادف ہو جائیں گے۔"ے

اب یہ کہ ہم صورت الفاظ کی معنوی اور جذباتی ریخت و پرداز اصلاً صاحب اسلوب کے مقصود بیان یا مدعائے قلب جس کا متحمل بہر کیف لفظ نہیں ہے، کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے میں محاکات معاون ثابت ہوتی ہے، جہاں خود بخود محاکات اور مرقع بنتے

چلے آتے ہیں۔

مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات اس ضمن میں قابل غور ہیں۔ مرزا رسوا محاکات کو احساس کی ایک قسم بتاتے ہیں اور لکھتے ہیں:۔

"ایسی چیزوں کو بذریعہ کسی حاسہ کے معلوم ہوں، محسوس کہتے ہیں۔ ذہن کے اس فعل کو جس سے محسوس کا علم ہوا ہے اسے احساس کہتے ہیں۔ احساس کی تعریف یہ ہوئی" پھر احساس کو وہ تین قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔

۱۔ شعور محض ۲۔ وجدان ۳۔ وہ احساس جو کسی خاص تحریک کا باعث ہو۔

پھر شعور کے وہ چار مختلف مدارج بتاتے ہیں۔

(۱) ادراک (۲) تعمیم (۳) استدلال (۴) تمثیل۔ تمثیل وہی ہے جس کو تخیل کہتے ہیں اور محاکات اور اختراع اس کی دو قسمیں ہیں۔ تخیل ایک شرط ذہن کی ہے۔ تمثیل کا ظہور ترقی کا آخری درجہ ہے۔ اگر تمثیل کے اور اس کے دونوں قسموں کے ساتھ ساتھ لفظ تخیل کا استعمال کرکے ہم شاعرانہ تمثیل، شاعرانہ محاکات، اور شاعرانہ اختراع کہیں، ہمارے مطلب کے لئے مفید ہو سکتا ہے۔ اور پھر محاکات کی تعریف اور اس کی وضاحت اسطرح کرتے ہیں:۔

"محاکات وہ حالت ذہن کی ہے جب کہ وہ چیزیں جو کبھی عندالذہن حاضر تھیں انکی صورتیں جو خزانۂ حفظ میں موجود ہیں پھر ذہن کے سامنے آجائے"

شاعرانہ محاکات کا انتخاب کا سلیقہ چاہیئے تاکہ الفاظ کے ذریعے ان کا بیان کیا جائے تو وہ عندالسامع سے مقبول ہو یا موجب کسی قبض و بسط کا ہو، محاکات محض واقعہ نگاری یا مورخ کے لئے زیادہ مفید ہے۔ نہ کہ شاعر کے لئے اختراع صرف شاعر کا حصّہ ہے۔ اگرچہ شاعر بھی واقعات کی ہو بہو تصویریں کھینچنے میں محاکات سے بہت کام لیتا ہے۔ لیکن اسکے حسن کا تعلق خاص اختراع سے ہے۔ بخلاف مورخ جس کا تعلق محاکات سے ہے جب شاعر محاکات سے کام لیتا ہے اس وقت بھی اختراع سے باز نہیں آتا اس لئے کہ شاعر کی اکثر مرغوب اللذات اور جمیل اشیار کی طرف رہتی ہے۔ لہٰذا اس کو انتخاب کرنا ہوتا ہے مثلاً جب اُسے کسی واقعے کی تفصیل بیان کرنا ہوتا ہے تو وہ عدالت کے

گواہوں کی طرح ہی جزئی ذکر کا پابند نہ رہے گا۔ بلکہ صرف ان امور کا انتخاب کرے گا جو اس کے مطلب کے لئے مفید ہے۔

جناب فضل حق قریشی دہلوی اسے لفظی مصوری سے عبارت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"شاعری میں محاکات دراصل اس لفظی مصوری کا نام ہے جس کے ذریعہ کسی واقعہ یا موقع کی صحیح تصویر نگاہوں کے سامنے غیر مرئی رنگوں سے بنا کر اس طرح پیش کر دی جائے کہ پڑھنے یا سننے والے کا ذہن واضح طور پر اس کا ادراک کر سکے ...."

جعفر علی خاں اثر لکھنوی نے اپنی کتاب "انیس کی مرثیہ نگاری" میں محاکات کو ان معنوں میں شاعرانہ مصوری قرار دیتے ہے، جن معنوں میں ارسطو نے اپنی کتاب "بوطیقا" میں نقالی "MEMISIS" کو دیکھا ہے مزید اضافہ کرتے ہوئے REpresentation کے لفظ سے محاکات کی تعریف کی ہے۔ زندگی کے از سر نو تخیلی تعمیر محاکات سے ہوتی ہے۔ (Imaginative construction)

محاسن کلام غالب میں عبدالرحمٰن بجنوری رقم طراز ہیں۔

شاعر کو محاکات اس وقت دکھلانا چاہیئے

جس میں چشم تخیل ان کو دیکھی ہے ۱۳ محاکات کا تفصیلی بیان علامہ شبلی اور عابد علی عابد کی تنقیدات میں بھی موجود ہے۔ عابد علی عابد نے "اسلوب" کی صفات کے بیان میں اشتلال حواس اور تصویریت کا ذکر کیا ہے جو در حقیقت محاکات ہی ہے۔ عابد علی عابد "تصویریت" کی تفصیل میں رقم طراز ہیں۔

۲/۱۳ب ۵ "تصویریت" میں نے انگریزی PICTURESQUENESS کا ترجمہ کیا ہے۔ اس کا مفہوم مجملاً یہ ہے کہ فنکار اصلاً قوت بصارت سے لے کر جن چیزوں کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ انھیں سلسلۂ تصاویر کی شکل میں دیکھتا ہے جو لوگ سینما کے کھیل کے لئے منظر نامہ لکھتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ جذبات ہوں یا افکار، اچھا منظر نگار انھیں تصویروں کی صورت میں دیکھتا ہے اور اس کے لئے وہ استعارے سے بھی کام لیتا ہے۔ لیکن زیادہ تر یہ ہوتا ہے کہ اس کے ادراک کی تمام قوتیں اور اس کے حواس کی تمام صلاحیتیں گویا انسان کے حواس پنجگانہ کی علامت ہے۔

چیخاف کے الفاظ میں مصنف (اعلےٰ درجے کا فن کار) چیزوں کو چکھتا ہے، سونگھتا ہے، چھوتا ہے، سنتا ہے اور دیکھتا ہے۔ جو اس کی تمام قوتوں کی یکجائی سے بعض اوقات التباس بھی پیدا ہوتا ہے کہ دیکھنے والی چیز خوشبو کا روپ دھارتی ہے۔ اور خوشبو نغمہ بن جاتی ہے۔ اس سے پہلے بادلیئر کے سلسلے میں اس کیفیت سے بحث کی جا چکی ہے جسے بجنوری نے اختلال حواس کہا ہے لیکن جو درحقیقت تمام حواس کا ایسا امتزاج ہے جس میں ہر حس اپنا اپنا کام کرتی ہے۔ ہاں! کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ ادراک میں حواس دھوکا کھاتے ہیں اور حواس کیا دھوکا نہیں کھاتے؟ کیا ریل کی متوازی پٹریاں ہمیں اُفق کے قریب چھوٹی ہوتی ہوئی نظر نہیں آتی؟ مختصر یہ کہ تصویریت میں جو کچھ فن کار کو کہنا ہے وہ تمثیلوں اور پیکروں کے ذریعہ یعنی تصویروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے، فکر اور جذبے کی آمیزش جوں کی توں موجود ہوتی ہے۔ لیکن کیفیت مطلوب کا انتقال بصری راستوں سے ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے تصویروں میں باقی حواس خمسہ کی تمثالات بھی شامل ہیں۔ یہ صفت تمثیل کے ابتدائی کارناموں میں سے ہے یعنی وہ مقام ہے۔ جہاں تخلیقی جوہر پیکر تراشتا ہے، بےشک پیکر تراشی بڑی بات ہے، کرامات ہے، طلسمات ہے، لیکن جس جوہر نے خیال افروزی کی سی تخلیق کی تھی، اس کے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے۔

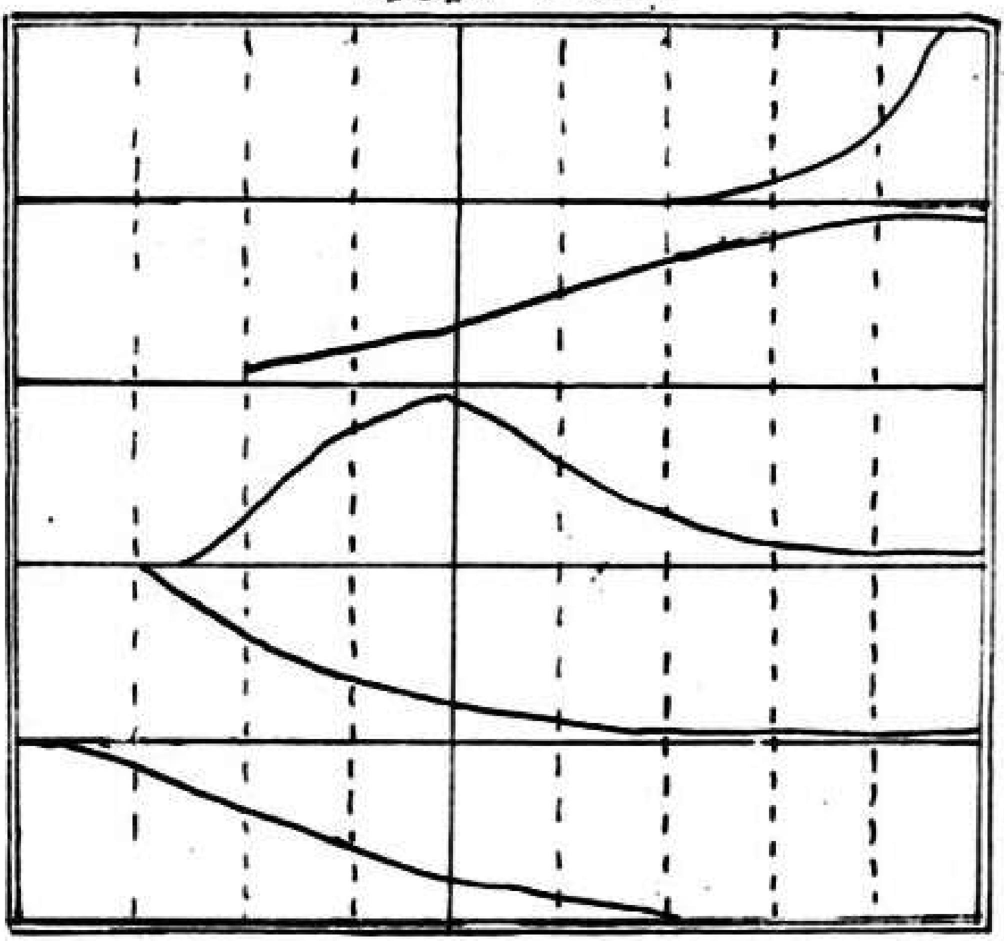
اختلال حواس کی بھی یہی صورت ہے۔ نہایت ایجاز کے ساتھ عابد لکھتے ہیں! "جب نگاہ سے رنگ جلوہ انگن ہو تو ایسی وجدانی کیفیت کو اختلال حواس کہتے ہیں" آگے لکھتے ہیں" دراصل یہ کیفیت اختلال کی نہیں بلکہ امتزاج کی ہے، جہاں تمام حواس کام تو کرتے ہیں، لیکن ایک دوسرے کا کام کرتے ہیں۔ یہ کیفیت بڑی پُراسرار اور دل آویز ہوتی ہے" علامہ شبلی نعمانی نے محاکات کی تعریف، اس کے اجزا اور اس کے تخیل کے مابین تعلقات کا عمیق مطالعہ کرتے ہوئے اس کی دقیق خصوصیات کے بیان میں یونان کے ایک مصور کا قصہ ذکر کیا ہے جو محاکات کے تمام مباحثات کا حامل ہے۔ مصور کا قصہ محل بیان ہے شبلی لکھتے ہیں:۔

یونان میں ایک دفعہ ایک مصور نے ایک آدمی کی جس کے ہاتھ میں انگور کا خوشہ ہے تصویر بنا کر موقع عام پر آویزاں کی، تصویر اس قدر اصل کے مطابق

تھی کہ پرندا انگور کو اصلی سمجھ کر اس پر گرتے تھے اور چونچ مارتے تھے۔ تمام نمائش گاہ میں غل پڑ گیا اور لوگ ہر طرف سے آکر مصور کو مبارک باد دینے لگے، لیکن مصور رو رہا تھا کہ تصویر میں نقص رہ گیا، لوگوں نے حیرت سے پوچھا کہ اس سے بڑھ کر اور کیا کمال ہو سکتا ہے، مصور نے کہا بے شبہ انگور کی تصویر اچھی بنی ہے لیکن آدمی کے ہاتھ میں انگور ہے، اس کی تصویر اچھی نہیں، ورنہ پرندا انگور کے لوٹنے کی جرأت نہ کرتے۔

۲/۳ب رہ مصور کے آنسو اس امر کی غمازی کرتے ہیں کہ انسان "خصوصیت کے ساتھ فنکار" حواس خمسہ کا بادشاہ تو ہے لیکن قوت تفکر POWER OF REASONING کا بھی شہنشاہ ہے۔ اس کا شعور حد درجہ تابندار اور بالیدہ ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ فن جزو پیغمبری کا مصداق کہلانے لگتا ہے اور صاحب طرز، نثر نگار ادیب کا رشتہ جیسا کہ پہلے بھی مذکور کیا جا چکا ہے کہ صحائف آسمانی سے جا ملتا ہے۔ ذرا سے تصرف کے ساتھ ڈیتھر اور ایلیٹ کے حواسیاتی گراف کو یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔ جس سے انسانی شعور و نظر کا اندازہ بخوبی لگ سکتا ہے۔

۲/۳ ب/۴ حواسیاتی گراف



امیجری اور علامت

"مغربی شاعری نے علامت کے متعلق جو کچھ سوچا ہے وہ عموماً عالم مادی کے دائرے میں رہ کر سوچا ہے مشرق میں ہر چیز اور ہر لفظ علامت ہے۔ اور علامت بیک وقت سارے مدارج حقیقت سے وابستہ ہو سکتی ہے۔ اس لئے علامت کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں مگر یہ معنی حتمی نہیں بنتی کیونکہ اس کے مطالب کا انحصار ایک غیر شخصی روایت اور ایک مربوط نظام پر ہوتا ہے اس کے برخلاف جدید مغربی شاعری میں علامتیں شخصی اور ذاتی ہوتی ہیں اس لئے بعض دوسروں کے لئے ان کا سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ مشرق میں علامتوں کا سب سے گہرا تعلق عالم روحانی سے ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ایذرا پاؤنڈ جیسے دو ایک شاعروں کو چھوڑ کر جدید مغربی شاعری میں علامتیں روح سے نہیں بلکہ نفس سے متعلق ہوتی ہیں۔ (محمد حسن عسکری)

(ادب میں صفات کا استعمال)

۵/ب/۵ علامت اور امیجری

حواس خمسہ، شعور و نگاہ اور منجملہ انسانی قوتوں کے مثالی فن کار میں محاکات کا جلوہ اُس وقت نظر آتا ہے جب استعارات کا جلوس فن کار کے قلم سے نکلتا ہے اور علامتوں کی قطاریں دست بستہ دو رویا کھڑی ہوتی ہیں۔

استعارہ پر تفصیلی گفتگو ہو چکی ہے لیکن علامت پر ہنوز تشنہ ہے۔ دراصل علامت اور محاکات کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ محاکات اور پیکر، پیکر اور علامت، علامت اور نشان و اساطیر وغیرہ کے تنہا امتزاج سے محاکات کی تخلیق ہوتی ہے۔ اور یہ تخلیق طرز نگارش کی تخلیق میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ طرز نگارش میں پیکر، علامت، اساطیر اور استعارہ کی جلوہ نمائی غالب ہے کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر تک سلسلہ دراز ہے۔

۱۱/۵/ب پیکر کی جگہ اردو میں امیجری کی اصطلاح بھی کافی معروف ہے اور اردو میں قبول کی جا چکی ہے یہاں امیج محاکات، علامت اور نشان پر ادبی گفتگو کا آغاز کیا جا رہا ہے۔ امیجری اور تزئین کاری، امیج اور علامت، نیز علامت اور اس کے انواع اور ان سے اسلوب کی رشتوں پر سیر حاصل بحث ضروری ہے۔ سب سے پہلے امیجری اور اسلوب سے متعلق مباحث کا شروع کرنا مناسب ہے۔

" امیج کے لغوی معنی ہیں؛ صورت، مورت اور شکل وغیرہ۔

(MODERN EDUCATIONAL PSYCHOLOGY: B.N. JHA)

امیجری کی تعریف حسب ذیل ہیں؛

(۱) " اپنی آسان ترین شکل میں یہ (امیج) لفظوں کے ذریعہ سے تشکیل دی گئی ایک تصویر ہے" Lewis

(۲) " ادبی امیجری لفظوں کے ذریعہ بنائی گئی ایسی تصویر ہے جس کا کسی نہ کسی طریقے سے حواس خمسہ سے تعلق ہوتا ہے" Lewis

(۳) ادبی امیجری ایسی لفظی تصویر ہے جو کہ تاثر یا احساس سے متحرک ہوتی ہے۔

(۴) امیجری ایک ایسا لفظ ہے جو حواس کو متحرک کرتا ہے" Lewis

ROBIN SKETLON

(۵) "کسی بھی فنی ایجری کی بنیاد یہ ہے کہ اس کا عمل کیا ہے؟ وہ حواس خمسہ اور بیدار تاثرات میں تحریک پیدا کرنے میں کتنا کامیاب ہے؟ . . . ایجری گو کہ ہمیشہ حواس سے منسلک ہوتی ہے! پھر بھی اپنے آپ میں غیر متعین ہوتی ہے۔ کیوں کہ اس کی اصل اس کے متاثر کن عمل میں مضمر ہے۔"

(۶) ایجری کے فن کو تزئین یا آراستگی کی شکل میں (اوپر سے تھوپا یا لادا گیا ہوا عنصر) نہیں سمجھنا چاہئے۔ یہ تمام اور مکمل ادب کا ایک غیر منقسم حصہ ہوتا ہے۔"

5) RONALD PEACOCK 6) J.R. KREUZAR

(۷) ایجری کو شئے کا اصلی پرتو یا ظل محض نہ جان کر اسے ایک ایسے فکری نظام سے منسلک سمجھنا چاہیے جو کہ شئے کی کسی حیاتی خصوصیت پر توجہ کو مرکوز کر دے۔

(J.E. DOWNNEY)

مذکورہ کردہ تعریفوں کی روشنی میں پانچ نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

(۱) ایمج کیا ہے؟ ——— تصویر ۱، ۲، ۳، ۴ کے مطابق

(۲) ایمج کا ذریعہ؟ ——— لفظ ۱، ۲، ۳، ۴ کے مطابق

(۳) ایمج کی صفت؟ ——— (حواس خمسہ کو متحرک کرنا) ۲، ۳، ۵، ۶ کے مطابق

——— تاثریت ۲ کے مطابق

(۴) مقصود ایمج؟ ——— حواس کو متحرک کرنا ۵ کے مطابق

——— تاثر کو متحرک کرنا

(۵) ایمج کی منفی خصوصیت؟ ——— خارجی شکل میں باہر سے تھوپی ۶ کے مطابق

گئی تزئین نہیں

اور محض تصویر نہیں ۷ کے مطابق

ادبی ایمج کی پانچ خصوصیات زیر نظر ہیں:۔

(۱) تصویر کاری، پیکر آفرینی یعنی محاکات آفرینی، جس کا پچھلے صفحات میں تفصیلی بیان کیا جا چکا ہے۔

(۲) لفظی صورت گری، لفظوں کے ذریعہ ذہنوں میں بنے ایمج کو صفحۂ قرطاس پر لانا

لفظی صورت گری ہے۔ اس لفظ سے یہ مراد نہیں ہے کہ لفظوں کی صورت سے ایمج تیار کرنا بلکہ ایمج دماغ میں پہلے سے ہوتا ہے۔ لفظ اس کی صورت گری کر دیتا ہے۔ خطوط اور رنگ سے تو ایمج کی تشکیل میں آسانی ممکن ہے مگر محض لفظ سے ایمج کا خیال بھی ناممکن ہے۔

(۳) حسیاتی یا حسّی یعنی حواس خمسہ کو بیدار کرنا۔

(۴) تاثر آمیزی یعنی خیال و جذبات و تاثر سے آراستگی۔ کالرج کا قول ہے ،

" ایمج چاہے کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو۔ اگر اپنے آپ میں وہ ادبی سند کا ثبوت نہیں ہے تو اس کا بنیادی حسن یا ادبی حسن اسی قدر مستند تسلیم کیا جا سکتا ہے جہاں تک وہ تاثر آمیز ہو یا کسی تاثر میں اسیر یا خیال سے آراستہ " سی.ڈی لیوس نے THE POETIC IMAGE میں صفحہ ۲۰ پر یہی بات لکھی ہے اور رونالڈ پیکاک بھی THE ART OF DRAMA میں بھی یہی بات لکھتے ہیں روزمنڈ ٹیوی (ROSEMOND TUVE) کا خیال محل بیان ہے۔

"The second porpose for whGie poems which makes for emphasis opun the sensuou function of images is much more inclusive. The accurate representation of an outhorise emotional expreience or state of mind, the communicat -ion of that state in all its sensuous suinsss being regarded as a sufficient aim for a poem."

Elizabathen & Metaphysical imagery P. 14

(۵) بے جا تزئین یا مداخلت گراں : یعنی :

امیجری کی پانچویں خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ تزئین بیان کی طرح بنیا دی

موضوع پر باہر سے تھوپی گئی چیز نہیں ہوتی بلکہ اس کے اندرون کی جزو ہوتی ہے۔ ورنہ تزئین اور ایجری میں کوئی فرق ہی نہ رہ جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں ایجری بنیادی موضوع پر بیرونی شے (جو غیر حاضر ہوتی ہے یا غیر موجود ہوتی ہے) کی شکل میں تھوپی نہیں جاتی بلکہ وہ بنیاد کی ہی غیر منقسم حصہ ہوتی ہے۔ ایجری حاضر یا معلوم چیزوں سے تشکیل پاتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ایجری احساس کو بیدار کرنے کے بعد تصویر کو تزئین سے بھی ہم کنار کر دے۔ مثلاً وہ چاند کی طرح خوبصورت ہے۔ چاند کا امیج پہلے سے موجود ہے حاضر ہے۔ مگر چاند سے احساس کو بیدار کر کے تزئین سے بھی ہم کنار کرتے ہیں۔

Classification of imageries ایجری کی درجہ بندی

درجہ بندی کی تین بنیادیں ہیں۔

۱۔ موضوعاتی ایجریاں ۔ موضوع اصل عنصر ہے
۲۔ حسیاتی ایجریاں ۔ حس اصل عنصر ہے
۳۔ متاثر کن ایجریاں ۔ اثر اصل عنصر ہے

ایجری کے عمل کے لحاظ ایمیجری کی تقسیم بقول رابن اسکلیٹن ROBIN SKELTON مندرجہ ذیل ہے:

۱۔ مزین ایمیجری Decorative Image
۲۔ فعال ایمیجری Functional Image

جبکہ سی۔ ڈی۔ لیوس کے مطابق دو قسم کی ایمیجری ہوتی ہے:۔

۱۔ زندہ یا غیر مرئی ایمیجری (یا امیج)
۲۔ غیر ذی روح یا مرئی ایمیجری (یا امیج)

رابن اسکلیٹن R. SKELTON نے مزید آٹھ اقسام شمار کئے ہیں:۔

۱۔ سادہ Simple Image
۲۔ حرکی Immediate Image
۳۔ زنجیر نما Diffuse Image
۴۔ مجرد Abstract Image

۵۔ منسلک Combine Image

۶۔ مجموعی Complex Image

۷۔ مجرد منسلک Abstract Combine

۸۔ مجرد مجموعی Abstract Complax

تین خصوصیات IMAGE کی فطرت کے مخالف ہیں؛

۱۔ مجرد آمیزی

۲۔ تمثیل آمیزی

۳۔ صفت آمیزی

ایمج اور تزئین میں فرق:۔

۱۔ ایمج کا دائرہ عمل حاضر اور موجود تک محدود ہے جبکہ تزئین غیر موجود اور متضاد عنصروں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔

۲۔ ایمج جس کے زیر اثر موضوع میں حسن پیدا کرتا ہے۔ جب کہ تزئین مقابلہ یا پس منظر یا فکر یا تاثراتی ردعمل سے جاذبیت پیدا کرتی ہے۔

۳۔ ایمج بنیادی طور پر صورت کا احساس کرتا ہے جب کہ تزئین صورت کے علاوہ مختلف خصوصیات کا بھی احساس کراتی ہے۔

۴۔ ایمج میں "فطری احساس" بنیادی اساس ہے۔ جب کہ تزئین میں مبالغہ بھی مضمر ہے۔

۵۔ ایمج میں شئے کے بنیادی اثر کو جذبوں کی آمیزش سے پیدا کیا جاتا ہے جب کہ تزئین کے ذریعہ ایسا اثر بھی پیدا کیا جا سکتا ہے جو بنیادی طور پر خود شئے میں موجود ہو۔

اس گفتگو سے بآسانی اندازہ لگ جاتا ہے کہ ایمجری فن کار کے اسلوب کی تشکیل میں کس قدر معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح علامت بھی تشکیل اسلوب کی بنیادی صفت ہو سکتی ہے لیکن ایمجری اور علامت میں واضح فرق ہے جو حسب ذیل ہے:۔

۱۔ ایمج پیش کردہ موضوع کی صورت کا احساس دلاتا ہے۔ جب کہ علامت صرف متوازن اثر ہی پیدا کرتی ہے۔

۲۔ ایمج معنوی اعتبار سے متعین اور ان میں ایک معنویت ہوتی ہے جب کہ علامت میں DUAL MEANING ذو معنویت اور کبھی کبھی غیر متعین بھی ہوتی ہے۔

۳۔ ایمج کا مقصود تصویر آفرینی ہوتا ہے۔ جب کہ علامت میں خصوصیات اور اوصاف کا تجزیہ ہوتا ہے۔

۴۔ ایمج کی بنیاد فطری پن پر ہے جب کہ علامت اختراعی اور تخلیقی قوتوں پر مبنی ہے۔

۵۔ ایمج کے ذریعہ حسیاتی کشش پیدا ہوتی ہے جب کہ علامت کے ذریعہ ذہنی کشش بیدار ہوتی ہے۔

علامت کی تشکیل انیسوی صدی کے کچھ فرانسیسی فنکاروں، بودلیئر، ملارمے، پالویلری وغیرہ نے کی تھی مگر آگے چل کر یہ عالمی سطح پر ادبی مبادیات میں سے شمار ہونے لگی۔

DICTIONARY OF WORLD LIT. TERM - SHIPLEY

۲ ب (۵) ۔ علامت

علامت کے " ~~प्रमाणिक हिन्दी~~ शब्द कोश " میں مختلف معنی دئے ہیں۔ ان میں سے "نشان، خصوصیت، صورت، کسی مقام پر یا بدلے میں رکھی ہوئی چیز وغیرہ۔ CHAMBER'S ENGLISH DICTIONARY میں علامت کا مترادف SYMBOL ہے۔

۱۔ علامت وہ نشان ہوتا ہے جس سے کوئی چیز پہچانی جاتی ہے۔

۲۔ جس خواہش، تمنا یا ذوق استعمال اور روایتی نشان۔

۳۔ جو کسی دیگر شئے کی نمائندگی کرتا ہو۔

علامت کی ادبی اور منطقی تعریفیں مندرجہ ذیل ہو سکتی ہیں۔

۱۔ "علامت نشاندہی کا نمائندہ ہے"

LANGUAGE & REALITY - W.M. URBON P. 43

۲۔ "ایک مخصوص قسم کا نشاندہی کرنے والا لفظ علامت ہے"

DICTIONARY OF WORLD LIT. TERMS SHIPLEY

۳۔ "کسی نشان کی ایک سطح کی سچائی کا کسی دوسرے نشان کی مساوی سچائی کے ذریعے نمائندگی کرنا ہی علامت نگاری ہے"

— SHIPLEY

۴۔ "جمالیات میں علامت وہ شے ہے جو اپنی براہ راست معنویت سے کسی دوسری ایسی چیز کی نمائندگی متعارف کراتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے زیادہ اہم ہو"

— W.M. URBON

انسائیکلوپیڈیا آف برٹینیکا میں علامت کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے۔

"The symbol term given to a visible the mind. The object pressnting to samblance of, something which is not shown but realised by association with it."

جارج ویلی نے "پوئٹک پروز" اور سی۔ ایس۔ لیوس نے "الیگری او ف لو" ALLEGORY OF LOVE میں اس قدر لکھا ہے کہ لفظ علامت ایک رسم ہے جو یونانی فعل سمبالین سے مشتق ہے، جس کے معنیٰ کشیدہ، اتفاق، مقابلہ، اتحاد اور باہم متحد کرنے کے ہیں لیکن جدید ترین تحقیق کے مطابق لفظ سمبل بطور ایک ادبی اصطلاح کے جرمن زبان کے ایک فعل سمبالین ماخوذ ہے۔

The word symbol derived from the symbollien, meaning, Mark, Token, or sign in the sense of the half-chain

carried away by each of the two parties of agreement as a pledge. Hence, it meens basically a jointing or combination, and consequently, sometingonce so jointed or comboind as standing for or representing in itself, when seen along the entire complex. (Encyclopedia of poetry and poetice by Elexpremenger USA P. 833)

جیسا کہ لکھا گیا کہ لفظ "سمبل" جرمن زبان کے ایک لفظ سمبالین (SYMBOLLIAN) سے مشتق ہے جس میں نشان، نشانی، اشارہ، معاہدہ، عہد نامہ، بلانا، ایک کرنا، مختلف اشیاء کا اتحاد اور ان میں وحدت معنی کی تلاش اور مختلف چیزوں کو ساتھ رکھنا کے معانی مضمر ہے۔

۱۔ اسلوب کے لحاظ سے یہاں چند نہایت اہم نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں۔

۱۔ علامت کا تعلق کسی نہ کسی خبر سے ہوتا ہے۔

۲۔ علامت کی خبر براہ راست نہ ہو کر بالواسطہ یا معنی تہ نقاب کی مصداق ہوتی ہے۔

۳۔ علامتی چیز یا معنویت کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک براہ راست معنویت دوسرے بالواسطہ نشان زدہ معنویت۔

۴۔ علامت میں اتحاد، متحد کرنا، ملانا اور مختلف و متضاد چیزوں کو ایک جگہ اکٹھا کر کے ان میں وحدت کرنے کا زبردست تصور پایا جاتا ہے۔

۵۔ جوزف کیلاری نے علامت پسندی پر اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔ "علامت نگار سماج اور سوسائٹی سے کوئی واسطہ نہیں رکھنا چاہتے اور نہ اسے حقیقت نگاری کا کوئی حصہ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک سوسائٹی (اپنی گذران TRANSE) اور اپنے بے شعور جاہلانہ شور و شغب کے اس کی اہل نہیں کہ شاعر اس کے متعلق کچھ سوچے یا سمجھے۔ سیاسی اور سماجی مسائل جو رومانوی شعراء کی فکر کا ایک حصہ تھے۔ علامت نگاری کے خاموش اور ستھرے مذاق کے لئے بالکل بے گانہ سی شئے تھے۔ انکی

شاعری، داخلی دنیا کی شاعری تھی۔ عوام اور سماج ان کے لئے قطعی اہم نہ تھے" ۔

۶۔ علامت نگار بے حد مبہم رہے کبھی ان میں صوفیا، کبھی مذہبی اور زیادہ تر نراجی کیفیت بیدار ہو جاتی تھی۔ یہ لوگ مادی زندگیوں کی تابناکیوں اور امکانات سے ہمیشہ گھبراتے تھے۔ اور زندگی کی شاہ راہ سے کترا کر انسانوں سے دور بھاگتے یہ زندگی سے ڈرتے تھے۔ اور انھیں اس سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ وہ اپنے خوابوں کی دنیا میں تنہا گھومتے جہاں نئی زندگی اور روشنی کا گذر تک نہ ہو سکتا۔ ان کی شاعری میں بند کمرے کی گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا بند کمرہ جہاں دن میں روشنی کے شعبوں کے بجائے موی شمعیں جلتی رہتی ہیں اور جہاں بے مقصد اور مبہم افسردگی اور قنوطیت پھیلتی رہتی ہے ان شعراء کا محبوب موسم خزاں کا موسم ہوتا ہے۔ جہاں درختوں کی پتیاں خود ان کے خوابوں کی طرح تیزی سے منتشر ہو کر زمین پر پڑی سڑا کرتی ہے۔ ان کا محبوب وقت غروب آفتاب کے بعد شام کے دھندلکے کا وقت ہے۔ جب ہر طرف ایک مبہم، پراسرار اور افسردہ خاموشی چھا جاتی ہے اور رات کی سیاہی پھیلنے لگتی ہے۔ ان کی شاعری کی فضا میں بے انتہا اور موت کے سناٹے کا احساس ہوتا ہے جیسے خود انسان کی روح سکرات کے عالم میں مبتلا ہو۔

(۷) علامت نگاروں کے نزدیک لفظ ہی سب سے سچی حقیقت ہے انھیں میں ڈھونڈھنے والے کو سب کچھ مل سکتا ہے۔ الفاظ کی مثال ایک ناریل کے گولے کی سی ہے جو کسی بندر کے ہاتھ میں ہے۔ وہ اسے توڑ کر اس میں گری کا دودھ پا سکتا ہے لیکن اگر وہ ناریل اس کی گرفت سے چھوٹ گیا تو سوا اس کے سب کچھ مٹی میں مل جائے اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

(۸) وہ (علامت نگار) سمجھتے ہیں کہ یہ مبہم اور لایعنی آوازیں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کریں گی لیکن واقعہ یہی ہے کہ وہ تقریباً سب کی سمجھ سے بالاتر ہوا کرتی ہیں۔ انکے منتشر الفاظ اور جملے بعض اوقات خود ان ہی کی سمجھ سے دور ہوتے ہیں۔ چہ جائیکہ دوسرے ان کو سمجھ سکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ علامت نگار سوسائٹی سے اور سوسائٹی خود ان سے متنفر ہو جاتی ہے۔

(۹) علاوہ ازیں زوال پسندی، تاریک، رات، بھوت، تنہائی، جنگل، ڈائن، سمندر، غار، خون، تعفن، بدبو کانٹے وغیرہ بھی علامت نگاروں کے لئے ہوا اور پانی کی طرح آسان اور عام ہے جو ہر کیف تنفر کی فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہی نہیں اس پانی اور ہوا کے طوفان میں جنس (SEX) گرد و غبار کی طرح پائی جاتی ہے۔

(۱۰) یہ ستاروں سے آگے نادیدہ جہانوں کا سفر ہے اور سفری اس کا حاصل ہے۔ منتہائے سفر ہے

(۱۱) علامت میں اشارہ، نشان اور نشانی کا بھی تصور موجود ہے جب کہ نشان اور علامت میں عمیق فرق ہے۔ یونگ نے اشارہ (SIGN) اور علامت (SYMBOL) کا فرق یوں بتایا ہے ہے

A sign is a substitute for a presentation of the real thing while a symbol carries a wider meaning and express a psychic fact which cannot formulated nor exactly.

نشان اور علامت میں فرق مندرجہ ذیل ہے:۔

بعض نقادوں نے علامت کی تشریح نشان سے کر کے عجیب تذبذب پیدا کر دیا ہے۔ اس طبقے کے نقاد زبان کے ہر لفظ کو علامت سے عبارت کرتے ہیں۔

I. A. RICHARDS: (THE MEANING OF MEANING)

جب کہ علامت اور نشان میں مندرجہ ذیل فرق ہے:۔

۱۔ عمومی لفظ کے معانی عموماً ایک ہوتے ہیں جب کہ علامت میں کم سے کم ایک ساتھ دو معانی موجود ہوتے ہیں۔

۲۔ عمومی لفظ کے جب تک وہ چلن اور تہذیب میں رہتا ہے، مختلف

لوگوں اور مختلف سیاق وسباق میں یکساں ہوتا ہے۔ جب کہ علامتی لفظ کے معانی مختلف لوگوں اور مختلف سیاق وسباق میں مختلف ہوتا ہے۔

۲۔ عمومی لفظ سے معانی اپنے فطری پن اور ایک طرح سادہ لوحی کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں اور علامت میں معانی بیرون سے آمادہ کرکے منطبق کئے جاتے ہیں۔

علامت کے انواع حسب ذیل ہیں:۔

اربان نے تین اقسام بنائے ہیں۔

(۱) نشان زدہ۔ اس میں نشان زدہ لفظ کو اہمیت نہ دے کر اس سے متعلق شے کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ مثلاً میرے کتے کا نام "گلاب" ہے، کتنا اہم ہے۔

(۲) طنز آمیز۔ مخصوص طریقۂ استعمال مثلاً "بے وقوفی" کے لئے "وہ گدھا ہے"

(۳) تطبیق۔ اس سے جان بوجھ کر دوسرے معنی پر منطبق کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اسلوب بیان کے اعتبار سے علامتیں تین قسم کی ہوتی ہیں۔

(۱) روایتی علامتیں۔ جس میں دیو مالائی اور اساطیری انداز کی علامتیں ہوتی ہیں۔

(۲) ذاتی علامتیں۔ اس طرح کی علامتوں کو فنکار خود ہی سمجھ سکتا ہے کبھی ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ چند دنوں کے بعد فنکار خود بھی انکے بعید از فہم معانی کو بھول بیٹھے۔

(۳) آفاقی علامتیں۔ وہ علامتیں جو بعید از فہم نہ ہوں اور ہمیشہ زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہوں، آفاقی علامتیں کہلاتی ہیں۔ منٹو اور انتظار حسین کی علامتیں اس قبیل سے تعلق رکھتی ہیں۔

کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور قرۃ العین حیدر بھی علامت کا استعمال کرتے ہیں لیکن اسلوبیاتی تنقید کے تناظر میں اگر ان کو جانچا اور پرکھا جائے تو یقیناً ان میں سب سے قد قرۃ العین حیدر کا ہوگا اور پھر نیر مسعود کا کیا ہوگا؟ نیز انتظار حسین؟ تنقید کا کام مرتبوں کو طے کرنا نہیں اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور نیر مسعود نے اسلوبیات کی سطح پر علامت کو برتا ہے اور اپنی پہچان بنائی ہے۔

امیج اور علامت و تزئین کی درجہ بندی حسب ذیل نقشے سے بآسانی ہو جاتی ہے

موافق ادب	عنصر	ادبیات کے مطابق متعلقہ خانہ	اصولیات یا مبادیات کا عنصر
ادبی قوت یا روح	قوت جاذبیت	۱۔ تاثراتی کشش ۲۔ فکری کشش ۳۔ حسیاتی کشش	کیف سرور درس انبساط کیف، اختراعی کیف تخلیقی حسن۔ خوبصورتی، جمالیات
ادب کا خاصہ	(۱) تاثر (۲) فکر (۳) تخیل	تاثراتی فکری تخیلی	رس اور سرور (شانت رس کو چھوڑ کر) انبساط و کیف و سرستی (شانت رس) تخیل، تخیلی نظام
ادبی صورت و شکل	۱۔ غیر موجودگی یا غیر حاضر کا فن ۲۔ ایجری ۳۔ طنز آمیز ۴۔ ادصاف ۵۔ مربوط و مسلسل	۱۔ امتزاج (النکار) ۲۔ تجزیاتی طریق کار ۳۔ گریز یا اجتناب ۴۔ موجودگی اور غیر موجودگی دونوں سے آراستہ ۵۔ ہم شکل یا ہم صورت	تزئین امیج علامت اور آواز خطابت تک بندی یا آواز (معنویت کے اعتبار سے جدا)

اس خاکے سے ایک امر مسلم الثبوت ہے کہ علامت نگاری کے غلط استعمال سے ایک ایسے لایعنی، کریہہ اور بدصورت اسکول کی تشکیل ممکن ہے جو عام و خاص سب کے لئے ناقابل قبول ہو لیکن علامتی اسکول کے بعض عظیم فن کاروں مثلاً منٹو، انتظار حسین نے علامت کو نہ صرف گوارہ کر دیا ہے بلکہ خوبصورت اور لازوال بنا دیا ہے۔ راقم کی کتاب اسلوبیاتی تنقید میں علامت نگاری کی نمائندہ مثالیں پیش کی گئی ہیں۔

۲/ب ۱۵ - تشکیل اسلوب میں "تمثیل" بھی اپنا ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔ بلکہ نذیر احمد اور محمد حسین آزاد وغیرہ نے باقاعدہ ایک تمثیلی اسکول کی بنا ڈالی ہے۔ اور تمثیلی ادب کی تخلیق کی ہے اس لحاظ سے تمثیل پر گفتگو کرنا لازم ہے۔

تمثیل کیا ہے؟

تمثیل دراصل عربی لفظ ہے، تمثیل سامنے ہونا۔ شکل دکھلانا اور مثال دینا ہے یعنی ایک چیز متشکل ہو کر سامنے آجائے۔ "تسہیل العربیہ" (مرتبہ مولانا محمد حبیب) میں "مثولاً بین یدیہ" سامنے کھڑا ہونا۔ المثل بالمثل اس نے کہاوت بیان کی کے معنی بیان ہوئے ہیں۔ مزید یہ، امثال، شبیہہ، نظیر نے کہاوت اور عبرت کے معنی بھی مندرج ہیں۔ دارالاشاعت کراچی سے چھپی ہوئی "المنجد" میں بھی یہی لکھے ہیں۔ غلام سرور لاہوری بھی تماثل اور تمثیل کے مشابہ معنی ہونا۔ ہم صورت ہونا۔ مثال دینا اور صورت دکھلانا اور تمثال بمعنی صورت گر بمعنی مصوّر، تصویر بنانے والے کے تحریر ہیں۔

"مختلف لغات کا جائزہ لینے کے بعد جو نتیجہ نکلتا ہے وہ یہ ہے کہ تمثیل میں کوئی ملتی جلتی چیز سامنے آجاتی ہے یا وہی چیز کسی دوسری شکل میں صورت پزیر ہوتی ہے۔ یعنی ان دونوں اشیاء یا اشخاص میں مشابہت وصفی یا معنوی ہونا ضروری ہے۔ اور وہ یہ کہ وہ ایک دوسرے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تمثیل میں چونکہ ایک دوسرے کی نقل موجود ہوتی ہے۔ اس لئے تمثیل ڈرامے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے"

تمثیل کی وضاحت میں ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں، "اردو میں کئی صدیوں تک تمثیل نگاری ہوتی ہے لیکن انیسوی صدی کے آخر میں محمد حسین آزاد نے اردو والوں کو اس کا درک دیا۔ اس تکنیک بتائی۔ اس کا نام سمجھایا۔ انگریزی اصطلاح ALLEGORY کا ترجمہ انھوں نے تمثیل کیا جو زبانوں پر چڑھ جانے کی وجہ سے

ایک ادبی اصطلاح بن گیا۔ اب یعنی بعض حضرات کو اعتراض ہے کہ چونکہ تمثیل کے معنی ڈرامے کے بھی لئے جاتے ہیں اس لئے ایلگری کو رمزیہ کہا جائے۔ لیکن عرف عام میں تمثیل کہہ کر ایلگری ہی مراد لیا جاتا ہے۔ اگلے وقتوں کے چند بزرگ ڈرامے کے لئے اس لفظ کا استعمال کرتے ہیں تو کچھ نہ کہیئے۔ دوسری طرف رمزیہ سے عموماً سمبالزم مراد لیا جاتا ہے۔ اس لئے اس ایلگری کے مترادف قرار دینے سے خلط معنی کا اندیشہ ہے۔ تمثیل نگاری بیسوی صدی کی ابتدا میں ختم ہوگئی اس لئے اس مرحوم اسلوب کے لئے آزاد کی اصطلاح پر اکتفا کی جا سکتی ہے۔؎ ایک دوسری جگہ پروفیسر موصوف رقمطراز ہیں،
بیشتر تمثیلی تحریریں مجرد تصورات و اوصاف تجسیم کرتی ہیں۔؎ اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس کے مطابق،

"یہ ایک شے کو دوسری شئے کے پیرائے میں پیش کرتا ہے، جیسے ایک مبہم شئی کو مجسم صورت میں پیش کرنا۔ تمثیل میں کرداروں کے لئے ضروری ہے کہ وہ مجسم ہوں اور موجود۔ نیکیوں اور برائیوں کو ذی روح پیراہن میں پیش کیا جاتا ہے۔"؎ آگے اسی کتاب کے الفاظ تمثیل اور اسلوب کے رشتے پر روشنی ڈالتے ہیں۔ "ادبی استعمال

اصطلاح خاص طور پر ایسے طرز کے لئے استعمال ہوتی ہے جس میں جو کچھ بھی پیش کیا جاتا ہے، کے سیاق و سباق کی وجہ سے اس کے معنی حقیقت سے بھی زیادہ اور کبھی بالکل جدا ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک ادبی علامت، ایک پیکر اور اس خیال یا تصور کو ملاتی جس کی طرف پیکر ترغیب دیتا یا اشارہ کرتا ہے۔"؎ اس ضمن میں انسائیکلوپیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئیٹکس کے الفاظ بھی اہم ہیں۔ ملاحظہ ہوں:
"تمثیل دراصل لکھنے کا ایک اسلوب ہے کیونکہ تمثیل کے لئے کوئی بیانیہ بنیاد ضرور ہونی چاہیئے۔ جب کسی قصے کے واقعات ظاہرہ طور پر لگاتار کسی دوسرے مماثل تصور یا ڈھانچے کی طرف مسلسل نمایاں طور پر اشارہ کریں تو ہم اسے تمثیل کہتے ہیں۔ چاہے وہ تاریخی واقعات ہوں، اخلاقی ہوں یا فلسفیانہ ہوں یا مظہر قدرت کی صورت میں ہوں۔ فرضی کہانیاں اور فرضی قصے ایسی قسمیں ہیں، جو تمثیل سے نزدیکی اشتراک رکھتی ہیں

اور اس کے لئے استعمال میں لائی جاتی ہیں۔" موضوع اور مواد کے اعتبار سے تمثیل نگاری کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :۔

۱۔ اخلاقی
۲۔ علمی
۳۔ سیاسی یا سماجی
۴۔ طنزیہ
۵۔ اساطیری

اس سلسلے کی آخری کڑی اساطیر، پریوں کی کہانیوں، جانوروں کی حکایتوں طلسم وسحر کے کرشمہ سازیوں کے تمثیلی پیرایۂ بیانات سے مزین ہوتی ہیں جس میں ایک خاص تخلیقی جہت موجود ہوتی ہے۔ بیدی کی کہانیاں اسی قبیل کے آرٹ سے تعلق رکھتی ہیں۔ ینگ کہتا ہے، دیو مالا انسانی فطرت کا ابتدائی اور بنیادی اظہار ہے" اور ڈاکٹر گیان چند کے نزدیک، "وہ روایتیں ہیں جو مذاہب اور دیو مالا کے پُر اسرار عقائد اور توجہات کی تاویل کرتے ہیں۔ ان کی کوئی تاریخ یا سائینٹفک حیثیت نہیں لیکن قدامت پرست حضرات ان کی صحت میں شبہہ نہیں کرتے اکثر اوقات یہ مذہب کا لبادہ اوڑھ کر ظاہر ہوتی ہیں۔" جارج ویلیے کا خیال ہے، "اسطور حقیقت کا مبہم آڈا ترچھا یا مفصل طریقہ نہیں بلکہ یہ واحد طریقہ ہے۔ اسطور حقیقت کے اظہار کو اپنا مقصد اپنا منبع اور اپنا اختتام قرار دیتی ہے۔ اسطور محض نمائش اور ظاہری چیز نہیں بلکہ یہ فرد اور سماج کی زندگی میں وحدت پیدا کرنے کا انتہائی راست اور مثبت نظریہ ہے۔" گیان چند کے مطابق اساطیر چار قسم کی ہوتی ہیں۔

۱۔ نظام شمسی کی شرح کرنے والی
۲۔ انسانی تہذیب کا آغاز بیان کرنے والی
۳۔ مظاہرِ قدرت کی شرح کرنے والی
۴۔ مذہب اور سماجی رسوم کی تشریح کرنے والی

شاعری میں میرا جی اور نثر میں بیدی و انتظار حسین نے اساطیر کا خوبصورت استعمال کیا ہے جس کا تفصیلی بیان راقم کی کتاب اسلوبیاتی تنقید میں ملاحظہ کیجئے۔

مصادر

۱۔ ساہتہ شبلی کے سدھانت سے ماخوذ

۲۔ عابد علی عابد ص ۸۷

۳۔ نگار ۶۳ نیاز نمبر

۴۔ نقوش لاہور جولائی ۱۹۶۰

۵۔۷ اسلوب ص ۱۸۲، ۱۰۱

۸۔ انتخاب شبلی ندوی ۲۳

۹۔ نثری داستانیں

۱۰۔ اردو میں تمثیل نگاری منظر اعظمی ص ۶۱

۱۱۔ ماخوذ از شاعر شمارہ ۱۰ جلد ۵۱

۱۲۔۱۵ نئی علامت نگاری ص ۲۸، ۸۳

۱۶۔۱۷ شاعر۔ حامدی کاشمری شمارہ ۷ جلد ۲

۱۸ مصباح اللغات

۱۹۔ ۲۰ اردو میں تمثیل نگاری ۸۷

۲۱۔۲۲ تحریر ص ص ۲۶۹، ۳۷۷

۲۳۔۲۵ تمثیل نگاری ص ۹۸، ۹۹

اسلوب اور علم لسانیات۔ ایک عمومی مطالعہ

ج د ۵ عمومی زبان، ادبی زبان، اور تخلیقی زبان۔ اظہار کی تین سطحیں ہیں۔ اور بقول کرسٹوفر کاڈویل "اسلوب کی بنیاد زبان پر بھی ہے جو معاشرتی چیز ہے اور ایسا آلہ کار ہے جس کے ذریعہ ہم تبادلۂ غور و فکر کرتے ہیں اور دوسروں کو متاثر کرتے ہیں لیکن زبان محض خارجی حقیقت کو ہی پیش نہیں کرتی بلکہ اندرونی حقیقت کو بھی پیش کرتی ہے اور حقیقت اور جذبہ کو ایک شکل و صورت سے ہم کنار کرتی ہے۔" آواز، الفاظ اور احساس کا کس حد تک باہم تعلق ہے، بونامی ڈرابی رقم طراز ہیں:۔

"اگر ہم کسی کتاب کو زور۔زور نہیں پڑھتے اور اپنے دماغ میں جان بوجھ کر اسکے لفظوں کو مجسم کرنے کی کوشش بھی نہیں کرتے پھر بھی جب ہم کسی کتاب کا مطالعہ کرتے ہیں؛ اسوقت آواز کا احساس موجود ہوتا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی ہم سے کہہ رہا ہے یا ہمارے احساسات کو متعارف کرا رہا ہے اس آواز کو ہم عموماً اسلوب سے موسوم کرتے ہیں کوئی بھی مصنف اپنی شخصیت سے کتنا ہی فرار کرے یا اسے چھپانے کے لئے چاہے کتنی ہی کوشش کرے وہ اپنی آواز کو جو اسلوب کا ہی دوسرا نام ہے تب تک چھپا نہیں سکتا جب تک وہ جان بوجھ کر کوئی تضحیک یا پیروڈی نہیں لکھ رہا ہو۔"

دراصل کسی لفظ کی آواز اور اسلوب میں ایک گہرا رشتہ ہوتا ہے اور مزید برآں آوازیں بھی کئی قسم کی ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر،

۱۔ قوت الفاظ اور موضوع کے لحاظ سے آواز

۲۔ لہجے، بولی، خطے کے لحاظ سے

۳۔ مدعا کے لحاظ سے آواز کی موشگافیاں

مقصد و مدعا کے لحاظ سے تصوف، عاشقانہ موضوعات، خطابت کی لن ترانیاں، مادیت اور سرمایہ داری کے زیر اثر عبارتیں اور اخلاق و اعلےٰ اقدار وغیرہ کے مضامین خصوصی نوع کے الفاظ و بیان کے تحت لکھے جاتے ہیں اور ان سے گھن گرج دار یا سرور انگیز آوازیں (LYRICAL SOUND) اور مترنم آوازیں نکلتی ہیں یہ آوازیں لسانیات کے لئے دلچسپی کا باعث ہیں۔ نیز آوازوں میں اسلوب بمعنی فنکار کا باطن پوشیدہ ہے۔ ان آوازوں کا مطالعہ لسانیات اور اسلوبیات کو

مدنظر رکھتے ہوئے چار طریقوں سے ممکن ہے :-

۱۔ صرفی طریق کار
۲۔ نحوی طریق کار
۳۔ معنوی طریق کار
۴۔ صوتیاتی طریق کار

خالص لسانی مطالعہ یعنی صوتیاتی طریق کار سے قطع نظر، اسلوبیات کے ان طریق کار پر تشکیل لفظ اور تشکیل نقرہ کے باب میں مفصل گفتگو کی جا چکی ہے لیکن صوتیاتی طریق کار کے لحاظ سے زبان تشکیل اسلوب میں کیا کردار ادا کرتی ہے۔ مختصر تفصیلات پیش ہیں۔ جے، این، ہَلیج لکھتا ہے،

" ادب میں علم زبان کے تجربوں کے مطالعہ کو علم لسانیات سے عبارت کرتے ہیں "

([illegible])

زبان کبھی بھی نہ رک کر تغیر پذیر رہتی ہے اسکا تجزیہ قواعد اور لسانیات سے ممکن ہے لیکن جہاں اصولوں سے تجاوز ہونے والی زبان کی بات ہے یا جہاں نئے لفظوں کی تشکیل یا اقدامت سے یا عوامیت سے اجتناب کا معاملہ ہے وہاں زبان پر بحث ایک دوسرے طریقے سے کرنی پڑتی ہے اسی لیے ایسی حالات میں الگ نوع کی تجربہ گاہ کی تشکیل دینی ہوتی ہے جو لسانیات کے دائرے میں آجاتے ہیں ۔ بیلی کے مطابق اسٹائلسٹکس ([illegible]) فن کار کی اہم خصوصیات اور ان سے پیدا ہونے والے ذریعوں کے مکمل تنظیم کا مطالعہ کرتا ہے یہ زبان کا بھی مطالعہ کرتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق زبان اظہار کے ذریعوں کا سیٹ ([illegible]) ہے علم لسانیات نہ تو صرف کمپیوٹر ہے اور نہ ہی جذبات و تاثرات کی مورت۔ لوکس (LUCAS) کے مطابق اسٹائلسٹکس ادب کے بنیادی سانچے کا تجزیہ کا علم ہے (MODERN ESSAY AND WRITING)

ایم۔ ایم۔ کے۔ ہیلڈے کے مطابق، کسی ادبی تخلیق کو وحدت بخشنے والے ([illegible] STYLE) یعنی اکیلے عنصر اور قواعد کے ذریعوں کی چہار LEXICAL ITEM، تنظیم کے بیانیہ حصوں کے مطالعہ اسٹائلسٹکس سے تعبیر کرتے ہیں۔ بیانیہ حصوں

کی اس تنظیم میں ہیلڈ لے نے (COHESION) (وحدت یا اتحاد) کا تصور دیا ہے مختلف سطحوں پر مضمر (COHESION) (وحدت) ایک زنجیر سے متعلق ہو جاتا ہے ([illegible]) جب کہ ایک عہد کے ادب کی زبان میں مستعمل پیٹرن کی تکرار ہوتی ہے یا پیٹرن دہرایا جاتا ہے۔ ([illegible]) اچاریہ آنند وردھن نے صوتیاتی اصولوں میں انتخابیت ([illegible]) کی تنظیم نہیں بتائی بلکہ سیٹ سے لے کر فقروں اور رزمیہ تک کے تجربوں کی بنیاد لفظ کے مادہ پر رکھی اس نظریہ کو آگے بڑھانے والے وکروکت [illegible] نیز تزئین اور

ترصیع والے گروپ نے بھی انتخابیت کو اہم تسلیم کیا۔ علم صوتیات اجتناب کے نظریے کی بھی تشریح کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اسٹائیلسٹکس کی دائرہ عمل کی وسعتوں کو فنکار کے جذبہ و تاثر کی بنا پر یا قاری کے تاثرات کی بنیاد پر بھی بیان کیا جا سکتا ہے۔ ادب کا دائرۂ عمل ادب ہے، تخلیق ہے جو خود ٹھوس حقیقت ہے جس کی پوری کائنات زبان و اسلوب پر محیط ہے۔ جدید تحقیقات کی روشنی میں وہ سائنس، جو اسالیب کا مطالعہ کرے لسانی اسلوبیات ہے۔ جان مڈلٹن مرے کا بیان ہے کہ تحقیق و جستجو کے ولولے سے اسلوبیات کی تشریح کی جائے تو یقیناً وہ تمام ادبیات کی جمالیاتی موشگافیوں اور تنقید کے اصولوں کو محیط ہوگا۔ واقعہ ہے کہ حسنِ ادب ذریعہ زبان ہے۔ زبان میں علم بدائع و صنائع حسن و سرور اور اضافت سب مضمر ہیں۔ زبان کا دائرہ بہت وسیع ہے جس سے اسلوب بمعنی فنکار کس طرح فرار یا نجات حاصل کر سکتا ہے سوائے اس کے کہ وہ ادب سے ہی رخصت لے لے۔ جدید اسلوبیات کا مطالعہ دو طریقوں پر مبنی نظر آتا ہے مثلاً ایک قدیم اور روائتی طریق کار مثلاً گوئٹے اسلوب کو تخلیق، عظمت اور عمل کے اصولوں پر رکھتا ہے جس کے مطابق فنکار اپنے مضمون کے اندرون کو ظاہر کرنا چاہتا ہے گویا فنکار جتنے طریقہ علم و خرد و دیانت کرے وہ سب اسلوب میں آجائیں گے۔ عمیق مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ اس میں انتخابیت کا عمل مضمر ہوتا ہے فنکار کے پاس مختلف خیالات اور محاکات ہیں کہ وہ اسکو

ظاہر کرے گا جو اس کے خیال اور موضوع کو موزوں لگیں گے۔ پھر گوئٹے نے یہ کہا کہ اسلوب میں عناصر لسانیات لازمی طور پر ہوتے ہیں جن کا اصولی طور پر مطالعہ ہونا چاہئے۔ گویا لسانیات کے مطالعہ کی رسم بھی پوری ہو گئی۔

دوسری نوع کی تعریف میں اسلوب صرف تخلیق تک محدود ہے فنکار کے خیالات اور اس کے ذاتی حالات اس کو منظور نہیں، صرف تخلیق پر تنقید کافی ہے۔ جو حاصل کرنا ہو وہ محض تخلیق سے حاصل کیا جائے۔ فنکار کی خارجی دنیا سے کوئی مطلب یا واسطہ مناسب نہیں۔ جدید لسانی اسلوبیات کا عالم اسلوب کو اسی نظر سے دیکھ رہا ہے۔

اسلوبیات کے ضمن میں بے حد دلچسپ بحثوں سے ماخوذ چند اسلوبیاتی تعریفیں پیش ہیں، ملاحظہ کیجئے۔

چارلس بیلی کے مطابق۔ "اسلوبیات زبان کا مطالعہ ہے جسے ہم سب بولتے ہیں نہ تو یہ منطق کے زیر اثر ہے اور نہ فن کے۔ اس کے سامنے نہ فلسفیانہ یا منطقی ضابطہ ہے، اور نہ ادبی" بیلی کا واضح خیال ہے، "عام صورت حال میں عام آدمی کے اظہار و بیان، اور شاعر، ناولسٹ، یا مقرر کے اظہار بیان میں ایک خلیج ہوتی ہے ادیب کے لئے صورت حال بالکل مختلف ہوتی ہے۔ وہ پوری آزادی کے ساتھ زبان کا منفرد استعمال کرتا ہے۔ دوسرے سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ زبان کا استعمال فنی تنظیم سے کرتا ہے۔ وہ لفظوں کے ذریعہ حسن کی تخلیق کرتا ہے جیسے مصور رنگوں کے ذریعہ اور موسیقی کار ترنم کے ذریعہ اپنے فن کا اظہار کرتا ہے۔"

پالوبسن نے تمام ادب کو ہی لسانیات قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق، "لسانیات لسانی تشکیل کی سائنس ہے" اس لئے ادب و سخن کو لسانیات کا ہی حصہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔"

پروفیسر نائے نے بھی اسلوبیات کو عمومی زبان کے لسانی صورت حال سے مختلف مخصوص زبان، منفرد زبان کو لسانیات قرار دیا ہے۔ اپنے استاد

بیلی سے اختلاف کرتے ہوئے کریسو نے لکھا ہے، "مجھے یہاں تک کہنے کی اجازت ہونی چاہیے کہ ادبی اسلوبیات کا مطالعہ سب سے عظیم میدان ہے۔ ٹھیک اسلئے کہ یہاں لسانیاتی انتخاب زیادہ آزادی اور تنظیم سے ممکن ہے"

(لا اِستیل آ۔ ے۔ تکنیک صفحہ ۳۔ ۱۹۴۶)

رینے ویلک کے مطابق "اسلوبیات، ادبیات بھی ایک حصہ بن سکتا ہے جب وہ موضوع حسن کی جستجو کو مرکز میں رکھ کر چلے گا"

(THEORY OF [illegible])

سیئس کے مطابق "ادبی مطالعہ کی نظر سے اسلوب ایک مختلف طریقہ کار ہے جو واقعتاً لسانیاتی نہیں ہے اور اسی سیاق و سباق میں اسے دریافت کرنا چاہیئے"

([illegible])

لیچ کے مطابق،

"اسلوبیات سے میری مراد ہے محض ادبی اسلوب کا مطالعہ یا اور صاف لفظوں میں ادب میں استعمال کردہ زبان کا استعمال ہے"

گراہم ہف کا قول ہے،

"جدید اسلوبیات کے مطالعہ کے طریقے کئی ہیں۔ لیکن ان میں دو خاص ہیں۔ ایک تاریخی لسانیات سے آتی ہے اور دوسری ادبی تنقید سے۔ ادبی تنقید سے دریافت شدہ نظریے کے بنیادی اسکول امریکہ، انگلینڈ میں اور دوسرے کے ہیں یورپ کے برا عظم کے مختلف ممالک جو رومانی زبانوں کے مطالعہ کا مرکز رہے ہیں۔ انکے مقاصد باہمی طور پر مختلف رہے ہیں لیکن اپنے خاص پروگرام میں دونوں کا تعلق ایک ہی رہا ہے"

دراصل اسلوب کا سب سے عمدہ تعین عمومیت سے ہٹ کر لسانی زبان کا استعمال ہے اسی کو اجتناب کی تعریف سے پہلے ہی بیان کیا گیا ہے۔ اینکوسٹ نے اسلوبیات سے متعلق نہایت عمیق بحثیں کی ہیں۔ اس کے خیالات

کا اجمالی خاکہ مندرجہ ذیل ہے:۔

۱۔ موجود شخصی اور ذاتی خیال و فکر یا مرکز بیان کا غلاف اسلوب ہے۔

۲۔ اسلوب مختلف اظہار اور بیان میں سے سب سے اہم انتخاب ہے۔

۳۔ اسلوب نارم (پٹرن اور ٹائپ) یا روزمرہ سے اجتناب دگریز (DEVIA TION) ہے۔

۴۔ منجملہ خصوصیات کا مجموعہ یا سٹ اسلوب ہے۔

۵۔ اسلوب عناصر زبان و بیان کی اکائیوں کا باہمی اندرونی تعلق ہے جن کا فقرے سے زیادہ تخلیق کے بڑے دائرے کے بڑے سیاق و سباق میں بیان کیا جاتا ہے۔

۶۔ اسلوب انفرادی خصوصیات کا مجموعہ یا سٹ ہے۔ ان سے دو تعریفیں ممکن ہیں۔

۱۔ تخلیقی سانچے میں لسانی اکائیوں کا تعلق کا مجموعہ یا سیٹ اسلوب ہے یا تخلیقی سانچوں کا (CONVERGENCE OR SHIFTING) تغیر یا میلان بہ مرکز واحد اسلوب ہے۔

۲۔ قواعد کی بھی امکانی اکائیوں کا ممکن استعمال اسلوب ہے۔

اوّل الذکر نکتہ میں جہاں لسانی اکائیوں کے سیٹ کا نظریہ پیش کیا گیا ہے۔ مزید وضاحت درکار ہے کیونکہ ایک محقق کے مطابق زبان کا سارا مادہ انتخاب آواز اس کی تنظیم اور صرف و نحو کی دریافت پر منحصر ہے سے اور یہ امر حقیقت پر مبنی ہے کہ بعض صاحب طرز فنکار الفاظ کے مجموعوں اور حرفوں اور ان سے نکلنے والی آوازوں سے بھی اسلوب نگارش کا رنگ چوکھا کرنے کا کام سر انجام دیتے ہیں اور ادبیات کے لطف کو دوگنا کر دیتے ہیں۔ لہٰذا اس کی تفصیل میں چند باتیں جو تجربے سے ثابت ہیں پیش ہیں۔

۱۔ کسی خاص حرف پر زیادہ دباؤ یا زور (STRESS) ڈالنے سے جملہ کا مفہوم بدل جاتا ہے مثال کے طور پر "اچھا"! اور "اچھا؛" تعجب یا کسی کام

کو ماننے یا کسی کام کے قبول کرنے کے مفہوم میں استعمال ہو سکتا ہے۔ یا اور کوئی مراد سے مزین ہو سکتا ہے۔

۲۔ کسی خاص حرف یا لفظ پر خاص دباؤ (STRESS) ڈالنے سے استفہامیہ مفہوم پیدا ہو سکتا ہے مثلاً اچھا؟

۳۔ ذخیرہ الفاظ (VACOBULARY) اور آواز کا ایک خاص تعلق ہے تکرار الفاظ سے یا ایک حرف کی تکرار سے ایک قسم کی آواز نکلتی ہے۔

۴۔ قواعد آواز اور انسانی مزاج کا ایک خاص تعلق ہے۔ مثال کے طور پر غصہ کی حالت میں قواعد مجروح ہو سکتی ہے اور آواز بے ڈھنگی ہو سکتی ہے اسلوبیات نفسیات کے مطالعہ کے باب میں اسکی تفصیلات ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

۵۔ کسی لفظ کے تلفظ اور آواز میں گہرا رشتہ ہے۔ مثال کے طور پر غلط الفاظ بولنے والا شخص غلط اور بے ڈھنگی آواز بھی نکالتا ہے۔ اسی طرح غلط بولنے والا غلط لکھتا بھی ہے مثال کے طور پر اسلوب یا اسلوب محض تلفظ کے فرق سے آواز بدل جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اس کا ذائقہ اور مزہ بھی۔

۶۔ آواز اور تمدن کے رشتے بھی کافی گہرے ہیں۔ کھینچ کر بولنا ہر فقرے کے آخر میں (جون پور والوں کی طرح) "ہے گا" "ہے گی" یا کری یا ہے نا وغیرہ کا استعمال کرنا تمدن کی دین ہے۔ مقفٰے عبارتوں کی تشکیل بھی تمدنی حالات کے زیر اثر ہے۔

۷۔ آواز کا گلے سے بھی ایک رشتہ ہے۔ علم لسانیات میں اسکا مطالعہ کافی باریکی سے کیا جاتا ہے یہاں صرف ایک پہلو مدنظر رکھنا ہے کہ گلے تین نوع کے ہوتے ہیں۔

(۱) باریک گلا (۲) موٹا گلا (۳) بھدا گلا۔

عام تجربے کی بات ہے کہ مردوں کے مقابلے میں عورتیں کرخت الفاظ استعمال نہیں کر پاتیں الا ماشاء اللہ بلکہ شیریں الفاظ کے استعمال میں انھیں آسانی ہوتی ہے اس طرح بعض لوگ ہکلا کر یا تتلا کر بولتے ہیں یا ان کی زبان

میں لکنت ہوتی ہے۔ اس سے بھی الفاظ کی آواز میں فرق پڑ جاتا ہے اور کبھی کبھی الفاظ کے معنی کہیں سے کہیں جا پہونچتے ہیں۔

۸۔ آواز اور غلط العوام سے بھی الفاظ کہیں سے کہیں جا پہنچتے ہیں مثال کے طور پر بعض لوگ دنیا کو دنیاں، چاول کو چاولں اور لکھنو کو لخنو کہتے سنے جاتے ہیں تو وہاں کی عوام کا ایک مخصوص رجحان ہوتا ہے جو "نون غنہ" کی آواز کی طرف بڑھا ہوا ہوتا ہے دراصل کسی خطے کی زبان کے تلفظ، لہجے اور آواز میں ایک ایک گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ بعض فنکاروں کے لہجے سے ان علاقہ کی یا عہد کی پہچان کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر الہلال کے لہجے میں گھن گرج اور کان پھاڑ دینے والی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ لیکن یہی آوازیں غبار خاطر تک پہنچتے پہنچتے آزادی کا پیام بن کر سکون و اطمینان کا نغمہ بن جاتی ہیں۔

۹۔ اسی طرح بولی (DIALECT) بھی آواز سے دست گریباں۔ مثال کے طور پر عربی اور چینی زبانیں اپنی آواز سے پہچان لی جاتی ہیں۔ چینی میں چ (وری کے استعمال پر زور ہوتا ہے جب کہ عربی میں ع اور ح کی آوازوں پر زور ہوتا ہے۔

۱۰۔ اشاروں، بولی اور آواز کا تعلق سے یہ امر سچائی کا مصداق ہے کہ ہر بولی اپنی مخصوص آوازوں میں مخصوص اشارے رکھتی ہے۔ بولی لہجہ اور آواز بدلنے پر اشارہ بھی بدل جائے گا۔ ہاں۔ نا، شی شی، چھی چھی، ہش، ہٹ، آہ، ہائے واہ، ہائے ہائے وغیرہ اس صداقت کی بین مثال ہیں۔

متذکرہ بالا دلائل سے ہی لسانیات اور اسلوبیات کے تعلق باہم کا پتہ چل جاتا ہے لیکن درحقیقت صاحب طرز فن کاران لسانی پابندیوں کا شکار نہیں جیساکہ تشکیل فقرہ میں اس کی مثال دی جا چکی ہے۔

عابد علی عابد کا خیال قابل بیان ہے لکھتے ہیں کہ:

"صرف و نحو کی کچھ پابندیاں ہیں لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ محض ان باتوں کا لحاظ رکھنے سے اسلوب پیدا نہیں ہو سکتا یعنی اس معنی میں کبھی جہاں مہارت تحریر سے عبارت ہوتا ہے میرے خیال میں تو اعلیٰ

درجے کے فنکار صرف ونحو اور معانی وبیان کی پابندیوں اور حدود کو توڑ بھی سکتے ہیں اور اس کے باوصف وہ اسلوب بھی اپنی تحریر سے پیدا کر سکتے ہیں جو مقصود فن ہے۔"

انگریزی میں شیکسپیئر اور کانر اڈاس اس بات کی مثالیں مہیا کرتے ہیں۔ کانراڈ کے متعلق ایک نقاد نے ـــــ تو یہاں تک لکھ دیا ہے،

" وہ غلط انگریزی لکھتا ہے لیکن کیسی اچھی انگریزی لکھتا ہے "؟ ـــــ اس سم کی بات شبلی نے محمد حسین آزاد کے لئے بھی کہی تھی کر وہ غپ بھی ہانکتا ہے۔ تو وحی علوم ہوتی ہے۔

اس گفتگو سے یہ نتیجہ بآسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اسلوب کی تشکیل میں لسانیات محسوس یا غیر محسوس انداز میں اپنا خاص کردار نبھاتی ہے لیکن اس سے یہ بھی مراد نہیں لینا چاہیئے کہ صاحب اسلوب فنکار لسانیات کا پابند ہے (چاہے غیر محسوس انداز میں نیات اس کے قلم پر اثر انداز ہی کیوں نہ ہو)

اسی اخذ کردہ نتیجے سے اسلوبیات اور لسانیات کے رشتے پر ایک خاص روشنی پڑتی ہے جو مدعائے بحث ہے۔

Source —

1. Preface Illussion & Reality P. 20

2. Modern Prose Oxford 1939 P. 3

3. शैली विज्ञान की रूपरेखा: कृष्ण कुमार शर्मा

4. A Meillet - Linguistique at Linguistique generate 1921 P. 30

5. Style & Stylistics P. 12

نظریۂ انطباق

د) ۵ تشکیل اسلوب کا ایک اہم نظریہ، نظریہ انطباق ہے جو اردو میں پہلی بار پیش کیا جا رہا ہے۔ ہندی میں ڈاکٹر بھولا ناتھ تیواری نے اپنی کتاب "شیلی وگیان" میں اس نظریہ پر کافی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ اختصار کے ساتھ "نظریہ انطباق" پیش بیان ہے۔

انطباق (PARALLELISM) کا لفظ رومن یاکوبسن وغیرہ کے مفکروں نے ادبی مباحث کے ضمن میں استعمال کیا ہے۔ ہندوستان میں اس اصطلاحی لفظ کا بھرپور تعارف سب سے پہلے ڈاکٹر بھولا ناتھ تیواری نے اپنی نادر روزگار کتاب "شیلی وگیان" میں کیا ہے اگرچہ اردو میں اس اصطلاح سے متعلق اشارے ملتے ہیں لیکن مکمل انداز میں اس کی جزیات سے متعلق کہیں کوئی باقاعدہ بحث دکھلائی نہیں دیتا۔ مثال کے طور پر پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے ادب و سخن کے وسائل کے ضمنی یا ذیلی بحث میں (کس قدر کھینچ تان کے بعد) فن انطباق سے متعلق چار اصطلاحوں کی تشریح کی ہے،

پہلی اصطلاح عکس ترتیب (INVERSION) ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ یا تو کئی انمل، بے جوڑ واقعات یا مشاہدات کو اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ بظاہر ان سے کسی نتیجے کی طرف رہنمائی نہ ہو لیکن یہ حقیقت میں نظریاً ان میں ایک مناسبت اور مفہوم متعین کر سکیں، اور یا یہ کہ بظاہر عبارت جس مفہوم کی طرف اشارہ کرتی ہوئی معلوم ہو اس کے بالکل مختلف معنیٰ ہوں۔ اس طرح دوسری فنی تدبیر جو عام طور پر مستعمل ہے وہ نثر میں تحت البیان (UNDERSTATEMENT) اور نظم یا شاعری میں منطقی کھانچا (LOGICAL GAP) کہی جا سکتی ہے دونوں کا مقصد ایک ہی ہے یعنی بات کو کھول کر نہ بیان کرنا اور بیان کے بعض پہلوؤں پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دینا اس کے دو پہلو ہیں مواد کے اعتبار سے ان میں کوئی بصیرت اور تجربہ سمویا ہوا ہوتا ہے جس کی نثری تشریح کے لئے بڑی وسعت درکار ہوتی ہے فنی اعتبار سے ان کی خوبی اس میں ہوتی ہے کہ انھیں سیاق و سباق سے علیحدہ کر لینے پر بھی ان کی ندرت اور معنویت باقی رہتی ہے تحت البیان کی دو صنعتوں کے برعکس فوق البیان (OVERSTATEMENT) کی صنعت بھی استعمال کی جاتی ہے۔ شاعری میں اس کا اظہار بلند آہنگی

اور خطابت کی صورت میں ہوتا ہے۔ مشرقی ادب میں اس کی مثال عربی اور فارسی اور اردو قصائد ہیں جن میں لہجے کا ابھار نقص نہیں بلکہ حسن ہے ۔ اس کی مزید مثالیں جنوبی شاعری، ڈرامہ، رزمیہ شاعری اور ملٹن کی فردوس گم شدہ میں شان و شکوہ اور خطیبانہ انداز میں موجود ہے اردو میں اس کی مثالیں اقبال کے یہاں موجود ہیں ۔ اسی قبیل کی چوتھی صنعت (AMBIVALENCE) ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ دو یکساں قابل قبول اور جائز نقطہ ہائے نظر کو شعری اور فنی حسن بیان کے ساتھ اس طرح پہلو بہ پہلو رکھا جائے کہ فنکار پر کسی جانب داری کا گمان نہ گذرے یہ در اصل متوازن کرنے کی صنعت ہے اس سے یہ جتانا مقصود ہوتا ہے کہ فن کا اپنے پڑھنے والے کو ذہنی آزادی اور قوت فیصلہ کا پورا حق دینا چاہتا ہے وہ زندگی پر پورے ضبط و اعتدال کے ساتھ نظر ڈالتا ہے اور اسے کامل معروضیت (OBJECTIVITY) کے ساتھ پیش کر سکتا ہے ۔

جیسا صاف ظاہر ہو رہا ہے کہ مذکورہ بالا اصطلاحیں ادبی وسائل میں ایک صنعت کے طور پر پروفیسر انصاری نے استعمال کیں ہیں اگر چہ اس فن انطباق (PARALLELISM) پر روشنی پڑتی ہے لیکن جیسا لکھا جا چکا ہے کہ تطبیق شناسی بشکل طرز یا فن کا کوئی ایسا نکتہ نہیں دکھلائی دیتا جس کی بنا پر فن انطباق کی تنقید کی اولیت کا سہرا ان کے سر باندھ جائے ۔

اسی طرح پروفیسر منظر عباس نقوی نے فن انطباق کو علم بیان کی ایک اصطلاح تسلیم کرتے ہوئے ان سے موازنہ نگاری اور قوسین میں (PARALLELISM) سے عبارت کیا ہے جو ایک خطیبانہ طریق کار ہے اور جس کو الفاظ کے جوڑے پہنا کر تشکیل دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ صرف ایک اشارہ ہے ۔ PARALLEL مراد ہے، تطبیق، مقابل، ہم شکل پہلو بہ پہلو اور متوازی انطباق کا سب سے آسان طریقہ دو جز و تطبیق پر مشتمل ہے پس منظر بیان (BACKGROUNDING) اور پیش منظر یا پیش بیان (FOREGROUNDING) ان دونوں اجزا کی مدد سے بھی اسلوب تشکیل دیا جا سکتا ہے لیکن یہ یاد رہے

کہ انہیں دونوں اجزا کے نام فن انطباق نہیں ہے انطباق اس سے بھی وسیع تر چیز ہے پس بیان (BACKGROUNDING) سے مراد ایسی تطبیق ہے جو کسی ادبی تخلیق میں اس کی کسی تمہیدی سطروں سے پہلے بھی تحریر کی گئی ہو لیکن ان کا ربط تخلیق کے تسلسل میں اس طرح پیوست ہو جیسے خون میں آکسیجن۔ اسی طرح پیش بیان سے مراد انفس و آفاق کی طرح تجربات و مشاہدہ کی تشکیل نو یا تنظیم نو ہے جو بہر کیف متوازی کئے بغیر ناممکن ہے اصل میں انطباق (PARALLELISM) سے مراد ہے کہ کسی تخلیق میں پہلو بہ پہلو متوازی اور مختلف موضوعی اور لسانی اکائیوں (SUBJECTIVE & LING. UNITS) کا استعمال ظاہر ہے کہ فنکار کو جو کچھ پیش کرنا ہے، اس کو خوب سے خوب تر بنانے کے لئے ایک فضا کا تیار کرنا ضروری ہے دراصل یہی چیز پس بیان (BAKEGRO UNDING) ہے لیکن اس تیار کی ہوئی فضا کو اپنے مکمل موضوعی اور معروضی ماحول کے ساتھ زندہ و متحرک کرنا پیش بیان (FOREGROUNDING) ہے پس بیان سے لے کر پیش بیان تک یہ عمل بے پناہ انہماک (INVOLVEMENT) اور فن انطباق (PARALLELISM) کا محتاج ہے جو مختلف موضوعی، معروضی اور لسانی اکائیوں میں توازن پیدا کرنے سے ظہور پزیر ہوتا ہے مثال کے طور پر یکساں لسانی اکائیوں کی ایک یا ایک سے زیادہ بار پیشکش کرنے (PRESENTATION) سے تطبیق (PARALLELISM) پیدا ہو سکتی ہے جیسا کہ نثر مرجز میں یہ فن عام ہے اسی طرح دو یا دو سے زیادہ مختلف لسانی اکائیاں ساتھ ساتھ پیش کر کے ان میں یکسانیت یا اختلاف کا توازن پیدا کیا جا سکتا ہے مثال کے طور پر حسن نظامی کا انشائیہ "گلاب تمہارا کیکر ہمارا" مختلف اکائیوں میں ایک توازن موجود ہے جو بہر حال فن انطباق کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ ادب و سخن میں فن انطباق کا استعمال حسب ذیل طریقوں سے ممکن ہے۔

(الف) اتفاق یا اختلاف کی بنیاد پر

اول۔ ایک طرح کی اکائیوں میں یکسانیت اور اتفاق پیدا کر کے تطبیق پیدا کی جا سکتی ہے۔

دوئم۔ مختلف اکائیوں کو متوازن کر کے ان میں انطباق پیدا کیا جا سکتا ہے۔

سوئم۔ یکساں اکائی اور مختلف اکائی کے امتزاج کو متوازی کرنے سے بھی انطباق کا ظہور ہوتا ہے ظاہر ہے کہ ان دونوں کی آمیزش سے ایک تیسری تطبیق وجود میں آتی ہے جس کو امتزاجی تطبیق (MIXED PARALLELISM) کہتے ہیں ظاہر ہے کہ انطباق بے پناہ پے چیدہ اور گنجلک پسند ہے جو ماہر اور کامل فنکار ہی سر انجام دے سکتا ہے۔ اس انطباق کی عمدہ مثالیں محمد حسین آزاد، شبلی اور ابوالکلام آزاد میں بآسانی دیکھی جا سکتی ہے۔

چہارم۔ یکساں جذباتی واقعاتی یا موضوعی (SUBJECTIVE) اکائیوں کے توازن سے انطباق پیدا کیا جا سکتا ہے اور اسی طرح موضوعی اکائیوں کے اختلافات کو متوازی کرنے سے بھی انطباق پیدا ہو سکتا ہے۔ اس ضمن میں انطباق کی وہ صورت جو یکساں اور مختلف موضوعی اکائیوں کے متوازی کرنے سے وجود میں آتی ہے نہایت پے چیدہ ہے (COMPOUND) جس کی مثال ابوالکلام آزاد میں بآسانی دستیاب ہو سکتی ہے۔

(ب) لسانی اکائیوں کی بنیاد پر انطباق کی شکلیں حسب ذیل ہو سکتی ہیں۔

اوّل۔ صوتیاتی انطباق

دوم۔ لفظی انطباق

سوم۔ استعاراتی انطباق

چہارم۔ فقرہ سازی کا انطباق

پنجم۔ معنوی انطباق

انطباق کی مذکورہ بالا شکلیں ڈرامہ۔ ناول۔ افسانہ۔ داستان۔ انشاء۔ قطعہ۔ رباعی۔ غزل۔ مرثیہ۔ غرضکہ نثر و نظم ہر جگہ استعمال کی جا سکتی ہے مثال کے طور پر ظالم ظلم کرے یا نہ کرے اس کا یہ کہنا کہ "میں اسے پیس ڈالوں گا" ظلم و غضب کو ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے اسی طرح حریص کسی

چیز کی طرف متوجہ ہو یا نہ ہو اس کا یہ کہنا کہ "کہیں وہ چیز ہمیں مل جاتی" اس کی حریص طبیعت کی طرف نشاندہی کرنے کے لئے کافی ہے۔

لیکن یہ مثالیں کافی نہیں کیوں کہ لسانی اکائیوں کے انطباق کے نتائج مندرجہ ذیل ہیں:۔

(۱) شاعری میں لسانیاتی تجزیے کا اطلاق اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ فرض کریں کہ شاعری ایک طرح کی زبان ہے اور ہر اس چیز کو نظرانداز کر دیں جو اس کے علاوہ بھی شاعری میں ہو۔

(۲) نحوی بیانات یعنی وہ بیانات جن کے ذریعہ الفاظ جملوں میں تقسیم ہوتے ہیں۔ بیانات سے پہلے مطالعے میں آئیں گے اس کی وجہ اور کچھ نہ ہو لیکن یہ تو ہے ہی کہ ان بیانات کے مطالعہ میں بڑی حد تک صحت اور قطعیت ممکن ہے۔

(۳) اسلوبیات کسی نہ کسی طرح لسانیات کے تابع ہوتی ہے کیوں کہ قواعد اور قاعدوں کے حوالے کے بغیر اسلوب کی واضح تعریف ممکن نہیں لیکن جہاں قواعدی تجزیے کا مقصد ہوتا ہے کہ زبان کے برتاؤ کے بارے میں پیشین گوئیاں ممکن ہو سکیں اسلوبیاتی تجزیے کا مقصد پہلے تو طبقہ بندی (CLASSIFICATION) ہوتا ہے پھر کچھ اور۔

(۴) ہر تحریر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ معیار معمول (NORM) سے دو طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے اپنی جگہ پر آزاد ہیں یعنی یہ ممکن ہے کہ ان میں سے ایک موجود ہو اور دوسرا نہ ہو یا دونوں ہی موجود ہوں۔ انحراف کے یہ دونوں طریقے (زبان اور قواعد کے) بعض قیود کو رد اور بعض نئے قیود کو اختیار کرنے کا کام کرتے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ اسلوبیاتی تجزیے کا طریق کار کئی معنوں میں محدود ہوگا اور بہت سی قائم شدہ اصطلاحوں کی از سر نو تعریف کا بھی متقاضی ہوگا مثلاً (اس تجزیے میں) نظم کے بارے میں کئی سوالات تشنۂ جواب رہ جائیں گے بلکہ شاید اٹھائے ہی نہ جائیں گے۔ ذاتی علامتیں، طنز، مزاح

وغیرہ اس تجزیے کی مدد سے اس وقت دریافت نہیں ہو سکتے جب تک کہ لسانی شواہد کے علاوہ اور طرح کے شواہد کا سہارا نہ لیا جائے۔ تحریف (PARODY) کا تجزیہ بھی کئی مشکلوں کا حامل ہوگا کیونکہ تحریف کے اسلوب کا ہر بیان اس وقت تک نامکمل محسوس ہوگا جب تک اس تحریر کا حوالہ نہ موجود ہو جس کی تحریف کی گئی ہے۔ لیکن ہم اس کی توقع کر سکتے ہیں کہ اس طریق کار کی مدد سے بعض اصطلاحوں مثلاً اصناف ادب کی کارآمد تعریفیں برآمد ہو سکیں گی یعنی مختلف انحرافات کی بنیاد پر تیار کردہ نوعیات (TYPOLOGY) سے ہم ایسی لفظی جڑ مثلوں کو دریافت کر سکیں گے جو سانیٹ۔ رزمیہ وغیرہ کے تصورات سے مطابقت رکھتے ہوں۔ لیکن دوسری طرف یہ بھی ہے کہ یہ بات بالکل واضح نہیں کہ اس طریق کار کی مدد سے مختلف زبانوں کے درمیان تقابل کس طرح ہو سکے گا یا وہ معیار کون سے ہو سکتے ہیں جن کی روشنی میں کہہ سکیں کہ کس دو زبانوں میں (مثلاً) رزمیہ موجود ہے چاہے وہ اپنی اس انتہائی شکل ہی میں کیوں نہ ہو کہ ایک زبان میں تو رزمیہ طبع زاد ہو اور دوسری میں اس طبع زاد رزمیے کا ترجمہ ہو۔

(ب) غیر حاضر یا غیر موجود امور یا اشیاء میں انطباق حسب ذیل طریق کار سے ممکن ہے۔ قبل بیان انطباق، اس کے چند عناصر تشریح طلب ہیں۔

اوّل ۔ وہ چیز جسکا بیان کیا جائے یا جو موجود ہو یا جو مرتکب فعل ہو اسے فاعل یا حاضر یا موجود کہتے ہیں۔ دوئم وہ چیز جسکا بیان تو کیا جائے لیکن موجود وحاضر نہ ہو، غیر حاضر یا غیر موجود سے عبارت ہے۔ جیسے علاء الدین کا چراغ۔

انھیں دونوں اجزا یعنی حاضر کو غیر حاضر اشیاء اور موجود کو غیر موجود اشیاء پر منطبق کر کے نہایت عمدہ توازن پیدا کیا جا سکتا ہے جو بہر کیف ایک خوبصورت اسلوبیاتی چیز ہے مثال کے طور پر "چہرۂ لیلیٰ سے چہرۂ حور شرمندہ ہے" تو یہاں چہرہ دونوں میں موجود ہے لیکن لیلیٰ کے مدمقابل جو جنت کی مخلوق ہے جو زمین کے لیے غیر حاضر ہے مثلاً، اسی طرح اسلوب کے لئے شخصیت اتنی ہی ضروری ہے جتنی متحرک خون کے لئے آکسیجن، تو اس میں صاف دکھلائی دیتا ہے کہ حاضر کو حاضر سے اور حاضر کو غیر حاضر (آکسیجن) جو غیر محسوس انداز میں جسم میں داخل ہوتی ہے اور خون بھی جو جما ہوا دکھلائی دے سکتا ہے

مگر متحرک کا دیکھا جانا عام حالات میں مشکل ہے) سے منطبق کیا گیا ہے۔

انطباق خذا کی حسب ذیل شکلیں ہو سکتی ہیں:

اوّل۔ کسی شکل کو دوسری شکل پر منطبق کرنا مثلاً اسکا منہ چاند سا ہے۔ دوئم۔ کسی پیکر کو دوسرے پیکر پر منطبق کرنا مثلاً وہ تو لومڑی ہے۔ سوئم۔ کسی تاثر کو دوسرے تاثر پر منطبق کرنا انکا ساتھ جادو جیسا ہوتا ہے۔

چہارم۔ کسی قدر کو دوسری قدر یا شئے پر منطبق کرنا مثلاً تم سانپ جیسے خطرناک ہو۔ یا وہ سور جیسا ناپاک ہے۔ یا وہ گائے جیسا نیک شریف انسان ہے۔

پنجم۔ کسی فعل کو دوسری فعل یا افعال پر منطبق کرنا مثلاً وہ سوتا چلا جارہا تھا غرضکہ حاضر کا حاضر اور حاضر کا غیر حاضر سے انطباق تشکیل اسلوب میں نہایت اہم رول ادا کر سکتا ہے کیوں کہ یہاں مشہور اور غیر مشہور اشیاء کے درمیان مقابلہ ہوتا ہے جس کے توازن سے فنکار اسلوب کی تشکیل بھی کرتا ہے۔

(ج) استعمال یا محل بیان کے اعتبار سے غیر حاضر اشیاء کا انطباق حسب ذیل طریق کار سے ممکن ہے جس کا خلاصہ ملاحظہ کریں۔

۱۔ صفت کی شکل میں مثلاً وہ ہاتھی کی طرح موٹا ہے۔

۲۔ صفت اندر صفت کی شکل میں مثلاً۔

۱۔ کِشمِشی گورا آدمی مسکراتا جارہا ہے۔

۲۔ سُرخ شعلے جیسے پھول بچے۔

۳۔ فعل کی شکل میں مثلاً تم تو رینگ رہے ہو شام تک کیسے پہنچو گے؟

۴۔ فعل صفت (ADVERB) کی شکل میں مثلاً تم پڑھنے میں پھسڈی ہو۔

۵۔ فعل صفت اندر فعل صفت کی شکل مثلاً وہ بڑی تیزی سے بھاگ رہا تھا۔

۶۔ تزئین بیان کی شکل میں مثلاً چہرہ اور چاند کا انطباق جو حسب ذیل انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے:

۱۔ چہرہ چاند سا حسین ہے۔

۲۔ چاند سا چہرہ ہے۔

۳۔ چہرا چاند سا ہے۔

۴۔ چاند کا چہرہ اس کے چہرے سا ری ہے۔
۵۔ چاند چہرہ ہے۔
۶۔ چہرہ ہی چاند ہے۔
۷۔ چہرہ سا چاند ہے۔
۸۔ یہ چہرہ ہے یا چاند؟
۹۔ چہرہ نہیں چاند ہے۔
۱۰۔ چاند نہیں چہرہ ہے۔
۱۱۔ چاند سمجھ کر چکور اس کے منہ کو تک رہے ہیں۔
۱۲۔ چاند کو دیکھ کر اس کے چہرے کی یاد آتی ہے۔
۱۳۔ چہرہ اپنی زیبائی سے اور چاند اپنی چاندنی سے حسین ہے۔
۱۴۔ چہرہ اپنے حسن سے ناظر کو خوش کرتا ہے اور چاند اپنی چاندنی سے کائنات کو منوّر کرتا ہے۔
۱۵۔ چاند داغدار ہے جب کہ چہرہ صاف وشفاف پُر نور ہے۔
۱۶۔ اس کے چہرے سے چاند کا نور ہے۔
۱۷۔ چاند اس کے چہرے کے سامنے حقیر ہے۔
۱۸۔ وہ چہرہ ایک دوسرا چاند ہے۔
۱۹۔ چہرہ گویا چاند ہے۔
۲۰۔ چاند اس کے چہرے کے سبب مشہور و معروف ہے۔
۲۱۔ چاند کا چہرا ہے۔
۲۲۔ صاحب طرز فنکار انطباق کی اور شکلیں بھی پیدا کر سکتا ہے جو یہاں شاید بن نہیں پڑیں۔
۲۳۔ اسم معرفہ اور اسم نکرہ کی شکلوں میں انطباق:
(الف) اسم معرفہ کی شکل میں مثلاً حسنِ یوسف یدِ عیسٰی اور عصائے کلیمی کا امتزاج محمد صلی اللہ علیہ وسلم ہیں۔

(ب) اسم نکرہ کی شکل میں۔

(i) اسم معرفہ کے امتزاج سے مثلاً (علی)، نام ہی سے شبیر کا پیکر ذہن میں اُبھرنے لگتا ہے۔

(ii) آزاد مثال :۔ یا دہ مردِ آزاد شیرِ انسانیت تھا۔

۸۔ تمثیل کے ذریعہ غیر حاضر اشیاء کا انطباق، مثلاً سب رس اور تیز رنگ خیال کے مضامین وغیرہ۔

۹۔ علامت کی شکل میں غیر حاضر اشیاء کا انطباق: مثلاً مالکشمی کا پل (کرشن چندر) اور ٹوبہ ٹیک سنگھ (منٹو وغیرہ)

۱۰۔ ضرب الامثال اور محاورے کی شکل میں غیر حاضر اشیاء کا انطباق:

(i) بشکل محاورہ مثلاً میر امّن اور نذیر احمد کی نثر

(ii) بشکل ضرب الامثال مثلاً رشید احمد صدیقی کی نثر

(د) غیر حاضر اشیاء کا انطباق چند دوسرے طریق کار کی مدد سے بھی ممکن ہے جس کی تفصیل کا خلاصہ حسب ذیل ہے۔

(الف) مرئی غیر مرئی کی بنیاد پر۔

۱۔ مرئی اشیاء کے لئے مرئی اشیاء کا انطباق مثلاً چاند سونے کی طرح چمک رہا ہے۔

۲۔ مرئی کے لئے غیر مرئی اشیاء کا انطباق:

لعل بدخشاں نہیں لب لیلےٰ ہے یا پتھر کی مورت نہیں انسان ہے ۔ یا پتھر نہیں دل ہے۔

۳۔ یا غیر مرئی کے لئے مرئی اشیاء کا انطباقی استعمال۔

ہاتھی نہیں پہاڑ ہے یا دل نہیں پتھر ہے۔

۴۔ غیر مرئی کے لئے غیر مرئی اشیاء کا انطباق مثلاً وہ آدمی شیر کی طرح بہادر ہے۔

(ب) طوالت اور اختصار کی بنیاد پر انطباق

(i) مثلاً اکثر غیر حاضر چیزیں مختصر ہوتی ہیں جیسے پھول۔ کمل۔ چاند۔ سورج۔ موتی۔
سونا۔ چاندی۔ چشمہ۔ ندی۔ سمندر۔ گلاب۔ عطر۔ سورج وغیرہ
لیکن کبھی کبھی یہ طویل بھی ہوتی ہے مثلاً بھڑکتی ہوئی ندی۔ اُبلتا ہوا چشمہ۔
گرجتا ہوا آسمان۔

(ii) مثلاً فنِ اضافت۔ الفاظ کے جوڑوں اور مختلف نوع کی صنعتوں کی مدد
سے انطباق کا یہ کام لیا جا سکتا ہے جیسے پائے نگاہ اور ریاضِ رسول
کا غنچۂ معصوم وغیرہ۔

(ج) موضوع کی بنیاد انطباق کا فن۔
مثلاً اس انطباق کی شکلیں حسب ذیل ہیں۔
زمین و زماں۔ مکین و مکاں۔ فطرت و آسماں۔ خیالات و جذبات
مذہب و توہم منطق و فلسفہ۔ جنس و حواس طنز و ظرافت وغیرہ
موضوعات کو بنیاد بنا کر ایک دوسرے پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ جیسے
خطوطِ غالب میں فلسفہ، طنز، جمالیات اور تاریخ وغیرہ ایک دوسرے پر
منطبق ہوتے ہوئے دکھلائی دیتے ہیں۔

(د) غیر اخلاقی اور قابلِ حقارت اشیاء کی بنیاد پر انطباق کا فن
مثلاً سود۔ ریا۔ غلاظت۔ گندگی۔ بدکاری وغیرہ اور سور۔ مرغ۔
کوا۔ گیدڑ۔ بھیڑیا۔ لومڑی۔ گدھا۔ الو کی بنیاد پر فن انطباق کا مظاہرہ
کیا جاتا ہے خواجہ حسن نظامی نے اس انطباق کو اپنے انشائیوں میں
خوب برتا ہے۔ ان کے انشائیے۔ مچھر، الو، جھینگر بہت مشہور ہیں۔

(ہ) قدیم اور جدید کی بنیاد پر انطباق
مثلاً ارے بھائی! تم میاں مدار کا کرتا لینے کدھر جا رہے ہو۔ مثلاً
سرسید کے رفقاء کی تحریروں میں میرامن صاف طور پر دکھلائی دیتے ہیں۔

یا

لگتا ہے غالب کے خطوط میں رشید احمد صدیقی بھی کہیں موجود ہیں مثلاً

ابوالکلام کی اکثر تحریریں قدیم و جدید کی تنظیم و تطبیق کی خوبصورت نمونہ ہیں یا انتظار حسین نے قدیم و جدید کے انطباق کا خوبصورت نمونہ پیش کیا ہے ۔

اس طویل نظریہ سازی کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک شئے کو دوسری شئے (زندہ یا مردہ) پر منطبق (PARALLEL) کرنا صاحب طرز ادیبوں کی تکنیک کا قدیم شیوہ رہا ہے جس پر وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی تاکہ تجزیہ اسالیب کے باب[۱۲] میں "انطباق" کی اصطلاح نئی معلوم نہ لگے۔ مثال کے طور پر ابوالکلام آزاد کی تحریریں جو قدیم و جدید کی تنظیم و تطبیق کی اچھی مثال پیش کرتی ہے دراصل نظریہ انطباق کی مرہون منت ہے ۔

(راقم کی کتاب اسلوبیاتی تنقید ملاحظہ کریں)

مصادر

۱۔ تا ۶۔ ادب و تنقید ص ۵۸، ۲۶، ۲

۷۔ نثر نظم و شعر۔ منظر عباس نقوی ۔ ص ۴۷

۸۔ موضوعی میں سبھی خیالی، فکری جذباتی اور حسی اکائیاں شامل ہیں۔

۹۔ شیلی وگیان ۔ بھولاناتھ تیواری سے ماخوذ ۔

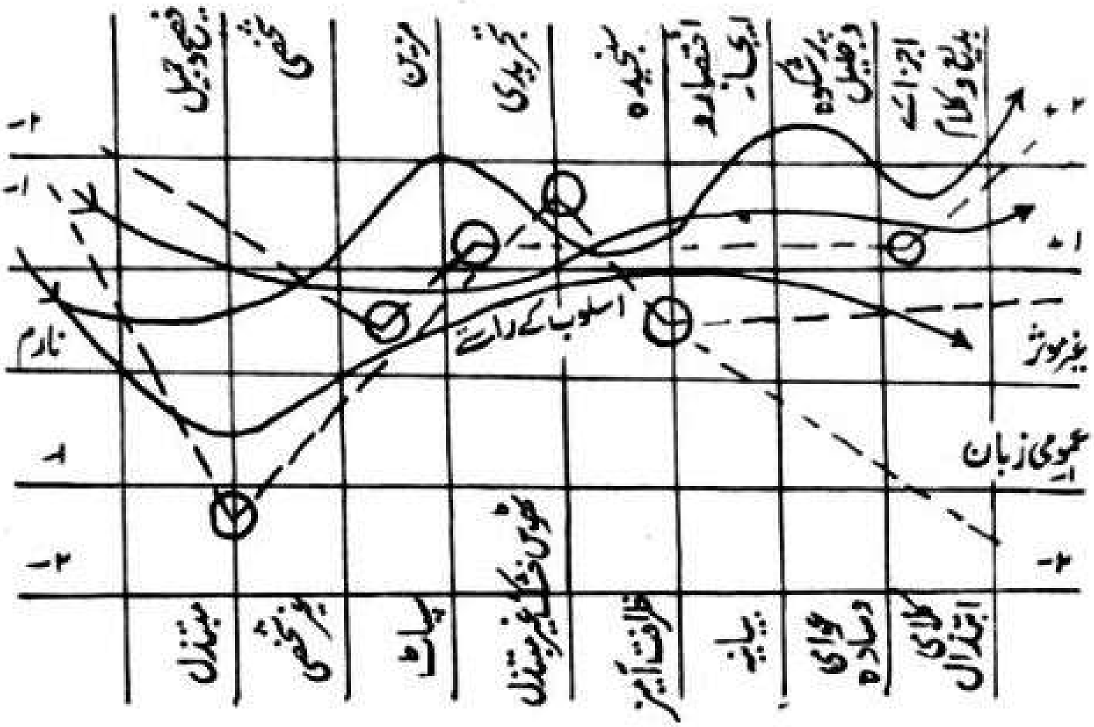
۱۰۔ شب خون جون اگست ۸۲

۱۱۔ سٹائل ان لینگویج ۱۹۸۵ء

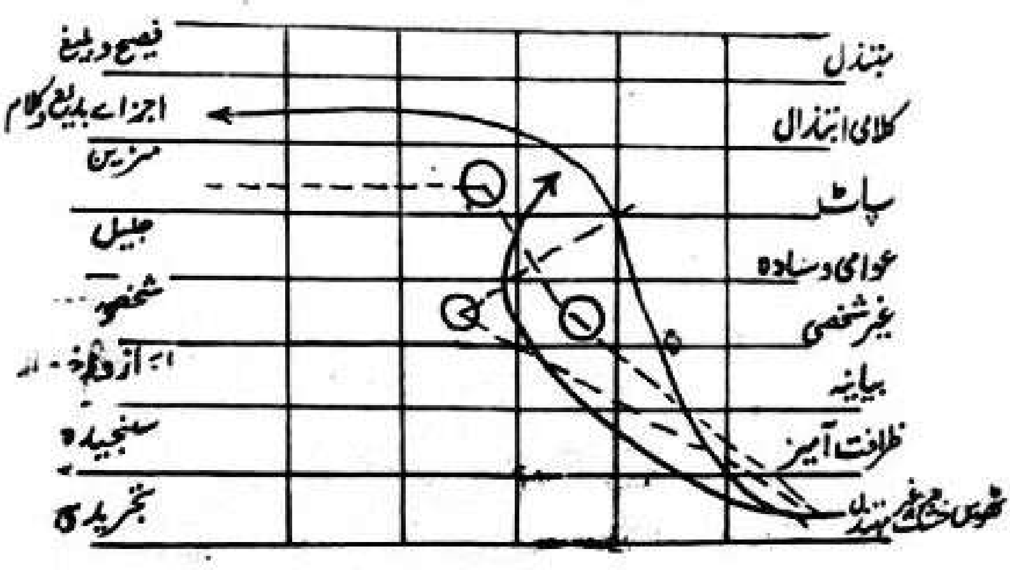
۱۲۔ تفصیل کے لئے شیلی وگیان۔ بھولاناتھ تیواری ملاحظہ کریں۔

اسلوب کا تخلیقی گراف

تشکیل اسلوب میں معاون مختلف اجزا، اور ان سے پیدا ہونے والے اثرات وکیفیات (جن کا بیان پچھلے صفحات میں کیا گیا ہے) کی مدد سے تھامس اے سیبک نے اسلوبیات کا ایک گراف تیار کیا ہے یہ گراف جان اے کیرول کی کتاب "وکٹرس آف پروز شائل" کے مضمون "شائل ان لنگویج" میں موجود ہے جو نہایت خفیف تبدیلی کے ساتھ پیش قارئین ہے، اس گراف میں موٹے طور پر سولہ اوصاف قلم بیان کئے گئے ہیں۔ ان اوصاف میں قلم کے جملہ عناصر جو ہمیں اپنی روایت ووراثت سے دستیاب ہوئے ہیں، نمایاں کئے گئے ہیں ان کے علاوہ قلم یا اسلوب کے وہ عناصر جو مغرب سے مستعار ہیں، اس تخلیقی گراف میں ان کا ذکر نہیں ہے؛



اس سے بہتر گراف یہ ہو سکتا ہے



اسلوب اور اسکا دائرہ عمل

۶ اسلوب اور اس کا دائرہ عمل

(۱) اسلوبیات اور ادبیات
(۲) اسلوبیات اور لسانیات
(۳) اسلوبیات اور جمالیات
(۴) جمالیاتی رویہ
(۴) اسلوبیات اور نفسیات
(۵) اسلوبیات اور فلسفہ
(۶) اسلوب اور عہد
اسلوب اور ماحولیات و علم جغرافیہ

نوطرزِ مرصع جس زمانے میں لکھی گئی یعنی آخر اٹھارہویں صدی عیسوی میں اس وقت زبان و بیان کا معیار فارسی انشا پردازی کے تتبع میں یہی تھا کہ عبارت میں تکلف و تصنع بہت ہو سیدھی سی بات بھی تشبیہ و استعارے کے پردے میں کہی جاتی تھی۔ رعایت لفظی کا بہت خیال رکھا جاتا تھا اور صنائع لفظی و معنوی کا التزام خاص طور سے کیا جاتا تھا۔ کسی کے معائب یا محاسن بیان کرنا ہوتے تو وہاں بھی مبالغہ غلو کی حد تک پہنچ جاتا تھا عبارت آرائی کی خاطر ذرا سی بات کو بیجا طول دیا جاتا تھا غرض کہ یہ تمام لوازم اس زمانے کی انشا پردازی کا معیار تھا جو انشا پرداز ان خوبیوں کے ساتھ عبارت نہ لکھ سکتا۔ انشا پرداز اور ادیب نہ سمجھا جاتا تھا۔ (پروفیسر نورالحسن ہاشمی)

اس دور میں نوطرزِ مرصع کا یہی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کر کے اس دنیا میں یادگاری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب کربل کتھا لکھی تو اس میں معذرت کا لہجہ اختیار کیا اور کہا کہ یہ عورتوں کے لئے لکھی گئی ہے اس لئے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آ سکے۔ میر امن نے "باغ و بہار" لکھی تو اس میں بھی معذرت کا لہجہ موجود ہے۔ اردو میں تحسین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ "نوطرزِ مرصع" کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب

اس تصورِ حقیقت کو پیش نظر رکھا جائے جس نے اس منفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ہر طرزِ احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرزِ احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چپکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے ہاں جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھوتے لگے اور اردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے لگے۔ پرانے طریقے سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں ــــ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور انھیں آسان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لئے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بنتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرتے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔'' اسی بدلے ہوئے تصورِ حقیقت کی وجہ سے ہم ''نوطرزِ مرصع'' کے اسلوب پر آج مکروہ، ثقیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور ہمیں سانس تک نہیں لینے دے گا۔ آجکل لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرزِ احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے۔''

آج نوطرزِ مرصع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان رنگین، طرزِ ادا مصنوعی و پرتکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جیسے

باغ و بہار فورٹ ولیم کالج کی خاص ضرورت کے پیش نظر لکھی گئی تھی، اسی طرح نو طرز مرصع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لئے لکھی گئی تھی اسی لئے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو "باغ و بہار" میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشاء پردازانہ اسلوب کو اردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آگیا۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر بہادر علی حسینی نے "نثر بے نظیر" کو دو بار لکھا۔ ایک بار فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک بار نو طرز مرصع کے انشاپردازانہ اسلوب میں نو طرز مرصع کا اسلوب ایک مخصوص طرز احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرز احساس ہے جو آج ہمارا طرز احساس نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرز احساس بدلتا ہے تو اسی کے ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے نو طرز مرصع ہمیں یہ بات یاد دلاتی ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرز احساس تھا اسی طرز احساس کی وجہ سے شاعری ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرز مرصع کا اسلوب دلکش و جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ "نو طرز مرصع" میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے روائتی طرز احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقفیٰ عبارت سے تخیل میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ اس پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب پہلے درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و عام عبارت کے ملنے سے پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے اکثر حصے میر امن کی "باغ و بہار" اور شاہ عالم ثانی کی "عجائب القصص" کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرز مرصع جہاں اپنے مخصوص طرز وجہ سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی حالات کے زیر اثر ہمارے بدلتے ہوئے طرز احساس کا پتا دیتے ہیں۔ (ڈاکٹر جمیل جالبی)

اسلوبیات کے دائرہ عمل کی دو شکلیں ہیں :۔

(۱) اسلوبیات بمعنی ادبی اسلوب جس میں علوم وفنون کی مختلف شاخیں آجاتی ہیں۔

(۲) اسلوبیات بمعنی فنی اسلوب جس میں لسانیات کے ضابطے آجاتے ہیں۔ چارلس بیلی ہارکوبس کا جھکاؤ لسانی اسلوبیات کی طرف ہے جس کا تفصیلی جائزہ پچھلے صفحات میں لیا جاچکا ہے ہاں اسلوبیات کی وہ شاخ جو علوم وفنون کے نام وقف ہے مطالعہ پیش نظر ہے

اچاریہ کنتک نے صفر اختراعی قوتوں اور سو فیصدی اختراعی قوتوں کے مابین عمومی اور ادبی اظہار کی سطحیں قائم کی ہیں ان کے مطابق عمومی اظہار عام طرز کا حامل ہوگا جب کہ ادبی اظہار خصوصی اور خطیبانہ ہوگا۔

ادبیات : ادب کی تمام شاخوں اور سمتوں سے بحث کرتا ہے جب کہ اسلوبیات کا محض اسلوب سے واسطہ ہے گویا ادبیات میں اسلوبیات کا مطالعہ مضمر ہے۔ ادبیات کی تین سطحوں تاثر۔ اظہار تجربے میں اسلوبیات کا تاثر اور اظہار کا ساتھ دیتا ہے مگر تجربے کا نہیں جب کہ تنقیدی مطالعوں میں اسلوب کی موجودگی فنکار کے قلم کے تابع ہے جیسے اظہار و تاثر کے میدان میں غرضکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ :۔

اسلوبیات کے تجزیے میں لسانیات کا استعمال کارآمد ہے یا اسلوبیات کے تجربات کے لئے لسانیات کا استعمال ضروری ہے؛ قابل غور امر ہے۔ لیکن درحقیقت خالص اسلوبیات کے ضمن میں یہ سب نہیں ہے بلکہ اس میں اجتناب یا انتخاب کے ذریعہ فنکار اتحاد و اختلاف اتصال اور انقطاع کے طریق کار کو استعمال کرتا ہے جن میں فنکارانہ حسن ہوتا ہے، گویا معانی سے آگے حسن کی تخلیق اسلوبیات کا اصل مقصود ہوتا ہے۔ باوجود اس امر کے، لسانیات اور اسلوبیات کا ایک مضبوط رشتہ ہے اور ماہرین لسانیات نے اسلوبیات کو ایک سائنس قرار دیا ہے اور سماجی تناظر میں اسلوبیات کو وضاحتی لسانیات کی ایک شاخ قرار دیا ہے۔ جو ادبی اظہار کے جملہ عناصر ترکیبی کا معروضی طور پر جائزہ لیتی ہے۔ اس امر کا مطالعہ مختلف ابواب میں پوری جامعیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ادبیات تمام فنون و علوم کے حسن سے بحث کرتا ہے جب کہ اسلوبیات کا تعلق لسانیاتی جمال سے ہے۔ صرف میڈیم کے نظر سے نہیں بلکہ فکری عناصر کے لحاظ سے بھی

ہے کہ اسلوبیات کا تعلق فنکار کی شخصیت سے ہوتا ہے۔ شخصیت کا تجزیہ ہی فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے۔ اسی لئے ناچیز کے بہت سارے تجزیے بالکل نئے یعنی "فلسفۂ اسلوبیات" سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔

لوہورف نے اپنی کتاب "LANGUAGE, THOUGHT & REALITY" میں واضح طور پر لکھا ہے کہ انسان کے باطن اور اس کے تصورات کا اثر تشکیل زبان پر لازمی طور سے پڑتا ہے اسی طرح کیسریر نے بھی "PHYLOSOPHY OF SYMBOLIC FORMS" میں لسانیاتی علامتوں کو فلسفیانہ بنیادوں پر کیا ہے۔ قدماء میں افلاطون اور جدید دور میں کروچے۔ کواین۔ وٹگنسٹائن، وغیرہ فلسفیوں نے بے حد سنجیدگی سے اس مسئلہ پر غور کیا ہے۔

زبان، زندگی کی معمولات میں شریک اہم جزو ہے اور ادب سماج کا آئینہ ہے۔ لہٰذا زبان اور ادب دونوں کے لحاظ سے اسلوب سماجیات سے بہت نزدیک ہے۔ یہاں تک کی اس مطالعہ کی تفصیلات کی تناظر میں سماجی لسانیات کا شعبہ الگ سے قائم کیا گیا ہے دراصل فنکار کی سماجی شخصیت ماحول اور عہد سے تشکیل شدہ شخصیت کا نتیجہ ہوتا ہے اس حقیقت کی روشنی میں اسلوبیات پر بھی سماجیات کا اثر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ شخصی اسلوب سے آگے، ماہر اسلوبیات نے طبقاتی اسلوب زمانی، اسلوب اور قومی اسلوب کا جو مطالعہ کیا ہے، اس کی بنیاد سماجیات پر ہی ہے۔ واقعہ ہے، ترسیل وابلاغ، اظہار و احساس جو سماج کے لازمی عناصر ہیں بغیر اجزائے زبان کے مطالعہ کے، اپنی تکمیل نہیں کر سکتے۔ انھیں سماجی مسائل پر جب کسی صاحبِ قلم کے دماغ کی سوئیاں رینگتی ہیں تو اسلوب تشکیل پاتا ہے۔

بہ ہر حال اسلوب اور عہد یا زمانہ کا چولی دامن کی طرح رشتہ ہے۔ ایسے چندہی فنکار ہوں گے جو اپنے عہد کی معاشرت، زبان، بولی ٹھولی اور رسم ورواج سے متاثر نہ ہوں یہاں صرف تین مصنفین۔ میرامن، رجب علی بیگ سرور اور ابوالکلام کی تحریروں کو ذہن میں رکھ کر یہ اصول منضبط کیا جا سکتا ہے کہ فن کار کا قلم اپنے عہد کی مختلف ادبی، سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی موشگافیوں کا اسیر ہوتا ہے الاّ چند

قلمکاروں کے جو موسم خزاں میں بھی موسم بہاری کا رنگ دکھاتے ہیں اور بغیر تال و سُر کے کے گاتے ہیں ارنسٹ فشر کے مطابق:۔

"اظہار و ابلاغ کا دائرہ وہی نہیں ہے جس کے گرد مصنف کی تخلیقی پیش کش رقص کرتی ہے بلکہ اس پیشکش کو مصنف نے کیسے اور کس سیاق و سباق میں پیش کیا ہے یہ بھی اظہار و ابلاغ کا ہی ایک حصہ ہے۔ اسی لئے فشر نے اسلوب کو بیحد عمیق شئے تسلیم کرتے ہوئے اس کا سماج اور معاشرہ سے غیر مبتدل رشتہ قرار دیا ہے" امن سرور اور ابوالکلام جس سماج کے پروردہ تھے اس کا اثر انھوں نے براہ راست قبول کیا۔ اسی طرح ملّا وجہی کی نثر میں دکنی معاشرت کے اثرات بالکل نمایاں ہیں جب کہ وہ صاحب طرز ادیب ہیں۔ لیکن ساتھ ہی یہ حقیقت بھی یاد رہنا ضروری ہے کہ سرسید اور ابوالکلام جیسے بعض فنکار عہد کے اثرات سے ماورا ہی نہیں بلکہ انھوں نے فی زمانہ انداز تحریر کے خلاف آزادی کے پرچم کو بلند کیا ہے لیکن اس نوع کے طرز نگارش کی مثال شاذ ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں اخذ کیا جا سکتا کہ سرسید اور ابوالکلام اپنے عہد کی مختلف سماجی وسیاسی سرگرمیوں سے متاثر نہ تھے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ انھیں سرگرمیوں کی تیز و تندرو نے ان کو صاحب قلم بنا دیا۔

اس ضمن میں اسلوب اور ماحولیات کا ذکر بھی مختصراً مناسب ہوگا۔ یہاں ماحولیات سے مراد جغرافیائی۔ موسمی اور زمینی اثرات و نفوذ ہیں جس سے طرز نگارش متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا سردی، گرمی، برسات، خزاں، بہار، ایک طرف پہاڑ، جنگل، ریگستان، سمندر، ندیاں، جھیل، پٹھار، کھیت، کھلیان اور باغ دوسری طرف سب اپنے اپنے اثرات موقع بموقع قلم پر ڈالتے رہتے ہیں۔ اگر انگلینڈ کے لئے موسم گرما لطف و انبساط کا سبب ہے تو بھارت کے لئے موسم بہار نشاط و مسرت کا پیغام ہے اس طرح پہاڑ، جنگل اور سمندر بھی اپنا تاثر دیئے بغیر نہیں چھوڑتا۔ کہتے ہیں کہ صاحبِ طرز فن کار مہاکوی کالی داس نے سمندر نہ دیکھا

تھا اور نہ ہی ان کی معلومات میں سمندر تھا اس لئے سمندر کے مناظر سے ان کا کلام عاری ہے یہ دوسری بات ہے کہ ندیوں کے مبالغہ آمیز بیان سے سمندر کا خیال ہوتا ہے لیکن بغیر مشاہدہ کے بے چارہ تخیل کہاں تک اڑ سکتا ہے۔

مشاہدات کائنات کی اہمیت کا اندازہ اردو میں سب سے پہلے حالی نے کیا اور باور کرایا کہ اس کی شمولیت کے بغیر تخلیق ادھوری رہ جانے کا امکان ہے اگرچہ خود دنیا کی نیرنگیوں کی سیاحی سے محروم رہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان کے پاس نظر تو تھی مگر قلم نہ تھا۔

مصادر

(۱) جمالیات اور ہندوستانی جمالیات۔ ص ۱۳

(۲) اسٹائل اینڈ اسٹائلس۔ ص ۴

اسلوب کا تصور اساسی

۷۔ اسلوب کا تصور اساسی

۱ر قدماء کے تصورات

۲ر متقدمین یونان کے تصورات

۳ر نیوکلاسکیت کے تصورات

۴ر جان تھن سوئیفٹ اور ڈاکٹر جانسن کے تصورات

۵ر دور رومانیت کے تصورات

۶ر ہربرٹ ریڈ اور بانی ڈابرے کے جدید ترین تصورات

۷ر جان مڈلٹن مرے اور تصور اسلوب

۸ر الیف۔ اے لوکس کا تصور اسلوب

۹ر بفن کا قول زریں اور تصور اسلوب

۱ر۹ر شخصیت کیا ہے؟

۲ر۹ر شخصیت کا مسئلہ اور اسلوب

۱۰ر۷ اردو میں اسلوب سے متعلق تصورات

اس وقت اردو ادب کے منظر نامے پر اپنی روایت اقدار اور تہذیبی جڑوں کی تلاش و جستجو کا عمل جاری ہے۔ آسمانی صحائف اور داستانوں کی زبان اور لب و لہجہ میں اظہار کے امکانات تلاش کئے جا رہے ہیں۔ اسطور، دیو مالا اور تلمیحی اشارات سے نسبتاً زیادہ موثر اور جامع اظہار کا کام لیا جا رہا ہے۔ روایت سے رشتہ جوڑنے والے ادب کو رجعت پسندانہ تحریروں کا نام دینے والے اپنی تنگ نظری پر نادم ہیں۔ اور آج کا اللادو ادب ماضی کی نفی کے بجائے ماضی کی توسیع بن کر سامنے آ رہا ہے۔ تو آپ خود سوچیں کہ اس صورت حال میں عسکری کی تہذیب اور بنیادی حقیقت کی باتیں کس قدر اہم ہو جاتی ہیں — ہم یہ نہیں کہتے کہ ادب کے جائزے کے لئے محض عسکری کے خیالات کو ہی قطعی اور آخری معیار قرار دیا جائے ہمارا مدعا صرف یہ ہے کہ اردو ادب ہی نہیں بلکہ مشرق کی بڑی زبانوں کے ادب کی تفہیم کے لئے مرکزی روایت کے تصور کو بھی ایک اہم زاویہ نگاہ سمجھا جانا چاہیے۔ یہاں شاید کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس زاویہ نگاہ کی خوبیوں اور خامیوں پر نئے سرے سے غور کرنا بھی بہت ضروری ہے۔ (پروفیسر ابوالکلام قاسمی)

ا ؎ " قدیم سے ہی یہ سوال اہم رہا ہے کہ ترسیل کے کن اصولوں کو تسلیم کیا جائے کہ اظہار اپنی تکمیل کے لحاظ سے مکمل ہوسکے۔ سقراط کے دور میں نثر کی بے حد کمی تھی۔ خصوصاً سنجیدہ نثر میں صرف ایک کتاب موجود تھی وہ تھی، "ہیرودوتس کی تاریخ" سقراط سے بہت پہلے کے فلسفیوں میں ایک نوع کی نثر موجود تھی اور پریکلیس د) کے دور میں فنِ خطابت اور مصوری کے تعلق سے دست کاری نیز اخلاق و سیاست کے مسائل پر تحریری بیانات شائع ہوئے تھے لیکن ان کے مصنفوں نے کبھی صاحب اسلوب ہونے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی ان تخلیقات کو "ادب" کے خانے میں شمار کیا جا سکتا ہے ٹیلر رقمطراز ہیں۔

" خشک اور سپاٹ کی جگہ مزین اور آراستہ اسلوب کی تشکیل اور تشریح کا سارا کرشمہ گورگی اس کا جلے۔ اسی لئے افلاطون نے اپنے فن خطابت سے متعلق مسائل کو گورگی اس کے زبانی کہلوایا ہے اور آزادی فن۔ اور آزادی ضمیر کا سبق دلوایا ہے گورگی اس کے مطابق "طاقت" ہی ہیں عالم انسانیت کی فلاح و بہبود ہے اور فن خطابت قوت و طاقت کے اظہار کے فن کے سبب ہی سب سے عظیم فن ہے:

یہ حقیقت ہے کہ فنِ خطابت کے زور پر پریکلیس عظمت کی کرسی پر متمکن ہو سکا۔ افلاطون فن خطابت کے اسرار سے واقف تھا۔ اس کا دعویٰ تھا کہ خطیب ایک مسئلے کو اور اس کے حل کی جانکاری کے بغیر اس پر اچھا خاصا اظہار خیال کر سکتا ہے اور اپنے ناظر و سامع کو متاثر کر سکتا ہے معلوم ہوا کہ خطیب کو موضوع کے سلسلے میں سر دھننے کی ضرورت نہیں۔ بلکہ فن خطابت کی باریکیوں کا علم حاصل کرنا ضروری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ افلاطون نے خطیب کو یہ ہدایت دی ہے کہ اسے اپنے موضوع سے عہدہ برآ ہونے کیلئے اس کے ظاہر و باطن کو جان لینا ضروری ہے۔ مگر مشہور ہی امر ہے کہ ان چیزوں کے بغیر بھی خطیب کا کام چل سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افلاطون علم اور انصاف (WISDOM & JUSTICE) کے بیان میں اپنے شاگردوں سے فنِ خطابت سے اجتناب کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ سقراط کو اپنا وکیل بنا کر اس نے خطیب کی ملامت کی۔ اور کہا کہ ان کی (خطیب) کی اساس محض بے بنیاد چیزوں پر ہے جس کو وہم کہہ سکتے ہیں۔

گورگی اس اور فیدرس کے بیان میں افلاطون نے اسلوبیات کے ماہرین اور تزئین اور آرائشگی کے دلدادوں کے اصولوں اور نمائشی اور بھڑکیلی طرز کا نہایت ظالمانہ انداز میں مذاق اڑایا ہے

لیکن فیڈرس میں ہی اس نے ماہرینِ اسلوبیات اور صاحب طرز حضرات کی تعریف بھی کی ہے۔ عظیم فصاحت وبلاغت (THE HIGHER RHETORIC) کا مالک ہوتا ہے جو سچے علم کی ترسیل کرتا ہے اور انسانی زندگی کے تنوع اور اس کی ذہنی تبدیلیوں کا مطالعہ کرتا ہے اور جس کا استعمال انصاف اور مذہب کیلئے ہوتا ہے۔ ta Kompsa tes techness.

Greek Rhetoric And Literary criticism – NEW YARK .1963 P-4-10

"پھر بھی افلاطون جس طرح فنِ خطابت کو حقارت کی نظر سے دیکھتا تھا، اس شئے نے کبھی بھی افلاطون کو فنِ خطابت کی طرف مائل نہ کرنے دیا۔ یہی وجہ ہے کہ افلاطون نے تعلیم کا جو پروگرام بنایا اس میں فنِ خطابت کو کوئی بھی مقام حاصل نہ تھا ابھی تک اس دعویٰ کا بھی کوئی ثبوت نہیں مل سکا ہے کہ افلاطون کی اکادمی میں فنِ خطابت سے متعلق کسی قسم کی کوئی تنظیم موجود تھی۔"

واقعہ یہ ہے سقراط اور افلاطون نے ان لوگوں میں سے نہ تھے جو کہ قوت لسان کو ہوا دیتے جس کا مظاہرہ عام جلسوں میں ہوتا رہتا ہے۔

فیڈرس میں افلاطون نے یہ بھی کہا ہے کہ ہر تخلیق ایسی زندہ ہونی چاہیئے جس کے جسم سر اور پیر ہی نہ ہو بلکہ جس کے سبھی حصے ہم آہنگ ہو کر مکمل تخلیق کے متوازن بھی ہوں گویا افلاطون کا آیڈیل اسلوبیات کے ضمن میں حق اور انصاف پر زور دیتا ہے۔ ایسا انصاف جو قاری یا ناظر کے دل ودماغ کو گندہ کرنے کے بجائے منور و مجلّی کرے۔ افلاطون اسی لئے لفظوں کے کھیل کو ناپسند کرتا ہے اور ایسی تزئین سے اور ابہام سے اجتناب کرتا ہے جو قاری یا ناظر کو کسی نامعلوم منزل کی بھول بھلیاں میں داخل کر دے۔

اسالیب نثر کے دوسرے عالموں نے اسی وقت افلاطون سے اختلاف کیا اور ایک مخصوص نمونہ یا مثال مقرر کر کے اس میں EXORDIUM، NARRATION، DEPOSITION اور PRESUMPTIONS کا الگ الگ تفصیل جائزہ لے کر فنِ خطابت کے اصول منضبط کئے۔ مگر ساتھ ہی ساتھ عالموں نے یہ بھی کہا کہ عظیم طرز کی اسی وقت تخلیق ہو سکے گی جب علم وعرفان کی بھی آمیزش ہو۔

افلاطون نے "جمہوریہ" میں بڑے کام کی بات کہی ہے،

"... لیکن یہ تو تم متعین کر ہی سکتے ہو کہ کیا چیز خوبصورت ہے اور کیا بدصورت ہے۔ کر سکتے ہو نا؟"

"یقیناً۔"

"خوبصورت ترنم کا اظہار خوبصورت اسلوب میں ہوتا ہے اور بدصورت ترنم کا مختلف اسلوب میں۔ موسیقی کی خوبصورتی اور بدصورتی کے موضوع میں بھی یہی سچ ہے کیوں کہ جیسے پہلے کہا گیا ہے کہ ترنم اور موسیقی کا اسلوب لفظوں کے مطابق تشکیل پاتے ہیں۔ لفظ انکے مطابق نہیں۔"

"ہاں وہ تو لفظوں کی ہی پیروی کریں گے۔"

"اور پھر اسلوب اور موضوع کے متعلق کیا کہتے ہو؟"

"ضرور کچھ۔"

"تو نتیجہ یہ نکلا کہ سادگی زبان اور موسیقی لطیف اور خوبصورت ترنم بھی فطرت کی پیروی کرتے ہیں۔ اس صداقت کا نہیں، جسے ہم احتراماً بھی فطرت کہتے ہیں بلکہ اس فطرت کا جو واقعتاً غیر جانب دارانہ طور پر مہذب اخلاق پسند اور نیک ہو۔"

طربیہ ڈرامے جو ۵ویں ق۔م، اسٹیج کئے گئے ہیں فروگ میں اسکائی لس اور یوری پیڈیز کا وہ مقابلہ مشہور ہے جس کا ممتحن ڈیٹونیسوس مقرر کیا گیا تھا۔ اسلوب کے لحاظ سے جو نتائج برآمد ہوئے وہ اسلوبیات کے ضمن میں مندرجہ ذیل تھے:۔

۱۔ موضوع سچی حاضر جوابی یا سچی برجستگی پر مبنی ہو۔

۲۔ فضولیات سے اجتناب۔

۳۔ موضوع کو لفظوں کے مطابق اور برمحل ہونا چاہیئے۔

۴۔ عوامی زبان جو واضح اور صاف ہوتی ہے۔ فن کے باریکیوں کے ساتھ اس کو پیش کرنا۔

۵۔ یوری پیڈیز کا خیال تھا کہ اسکائی لس غیر معمولی مشکل الفاظ استعمال کرتا ہے اور اس کا اظہار نہایت دقت طلب ہے وہ طویل اور نمائشی لفظوں کے استعمال میں شیخی کرنے میں ماہر تھا۔

(مترجم ارستوفنس (لندن، ۱۹۲۷) دے بجمین بلکلے روجرس حصہ دوم ص ـــــ) بیکن وہیں یوریپیڈیز مختصر لفظوں کا استعمال کرتا ہے۔ اور کوشش کرتا تھا کہ اسکائی لس کی طرح غیر منتظم لفظوں کی تحریر نہ پیش کرے۔ پھر بھی فتح اسکائی لس کی ہی ہوتی تھی کیوں کہ وہ جاہ و جلال سے لبریز خیالات کو پیش کرنے کے لئے مناسب لفظوں کا استعمال کرتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کا بیان دقت طلب اور مشکل ہوتا تھا۔

اسلوبیات کے ذیل میں افلاطون۔ ارستوفینس۔ اسکائی لس۔ یوریپیڈیز کے مقابلے میں ارسطو آتا ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب (RHETORIC) (علم بلاغت و فصاحت) کے تیسرے حصے میں اسلوبیات پر کافی اظہار خیال کیا ہے۔ رہٹرک کے ذیل میں محض فن خطابت کو ہی اس نے نہیں لیا ہے بلکہ فن تحریر کی جملہ خصوصیات پر نظر ڈالی ہے۔ اس کے مطابق اچھی نثر کی پہچان اس کی طرز اور تنظیم دونوں سے ہوتی ہے۔ نثری اسلوب کی پہلی خوبی اس کی شفافیت (TRANSPARENCY) ہے مگر شفافیت ہی سب کچھ نہیں ہے۔ اس میں انفرادیت کا امتزاج بھی ضروری ہے اور تزئین بیان کا خیال بھی اپنی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ارسطو نے شفافیت کو اسلوب کی بنیادی شرط قرار دیا ہے۔ نثر میں ارسطو تزئین کو زیادہ پسند نہیں کرتا لیکن وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ اسلوب کے لئے موضوع کا عروج و زوال اتنا اہم نہیں ہے جتنا یہ کہ تحریر کس قدر مبہم ہے یا بھڑکیلی۔

شفافیت کے علاوہ ارسطو نے ایک مزید اصطلاحی لفظ "تکمیل" علم اسلوبیات کے لئے دیا ہے۔ اس کے مطابق تکمیل کا جذبہ مصنف کو آراستگی کی طرف کبھی مائل کرے گا۔ تکمیل کا جذبہ اسی کی یہ رہنمائی کرے گا کہ کہاں تزئین مناسب ہے۔ اور کہاں نامناسب ہے۔ ارسطو نے ٹھیک ہی کیا ہے کہ "کوئی بھی استاد جیومیٹری (GEOMETERY) پڑھاتے وقت بھڑکیلی زبان کا استعمال نہیں کرتا"

جے۔ اے۔ کے ٹامس نے ارسطو کے اسلوبیاتی بیان کے ضمن میں کہا ہے کہ فن تحریر اور فن خطابت ارسطو کی نظر میں دو مختلف چیزیں نہ تھیں مگر ارسطو کے قول کے مطابق یہ چیز بالکل غلط ہے۔ اس کا واضح بیان ہے کہ،

"طریق اظہار کے مختلف انواع کی اپنی اپنی طرز ہوتی ہے۔ منضبط تحریر کی نثر کا اسلوب مکالمہ کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح سیاسی تقریر کی سنسنی خیز

طرز بھی عدالت میں دی گئی تقریروں کی طرز سے مختلف ہوگی"

اصل میں ریٹ ارک کے تیسرے باب کے بارہویں حصے کو اچھی طرح پڑھنا چاہیئے۔ اس کے مطالعہ کے بعد حقیقت میں شبہہ کرنے کی کوئی گنجائش باقی نہ ہوگی کہ ارسطو نے بے حد احتیاط سے ضبط تحریر میں آنے والے اسلوب سے خطابت کے اسلوب کو مختلف کیا ہے۔

(ڈبلو۔ آر۔ رابرٹس۔ گریگ ریٹ ارک اینڈ کری ٹی سزم نیویارک ۱۹۶۲ ص ۵۴)

نثری اسالیب پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتے ہوئے ارسطو نے فطری اظہار کو مقدم قرار دیا فطری پن میں دلکشی یقینی ہوتی ہے اور مصنوعی اس کے برخلاف۔ کیوں کہ اس سے ہمارے سامع میں تنقید کا پہلو اجاگر ہوتا ہے۔

اور وہ سوچنے لگتے ہیں کہ غالباً ہمارے دلوں میں ان کے لئے کوئی فریب ہے"۔ ارسطو کے مطابق نثری اسلوب کے چار نقص ہیں:۔

۱۔ تنافرِ حروف

۲۔ متضاد اور غیر مانوس لفظوں کا کثیر استعمال۔

۳۔ طویل غیر متوازن یا تکرار سے استعمال ہونے والی صنعتیں (صنف کو ظاہر کرنے والے الفاظ۔

۴۔ غیر مانوس تزئین۔

THE PROBLEM OF STYLE 1966 P. 73

"ارسطو نے صاحب طرز حضرات کو الفاظ کے انتخاب میں حتی الامکان ہوشیار رہنے کی صلاح دی ہے اور بتایا ہے کہ جو لفظ بھی استعمال کیا جائے وہ ہر قیمت پر فصیح اور مہذب ہوں۔

ارسطو نے ان سے مراد DECENT, PERSPICOOS لیا ہے گویا وہ نہ تو موضوع کی عظمت سے کم ہوں اور نہ زیادہ معمولی ہوں نہ زیادہ بھڑکیلا" جو لفظ موضوع سے مطابقت رکھتے ہیں اور ان کے متوازن ہوتے ہیں وہ قابل قبول بھی ہوتے ہیں"۔

ارسطو کے مطابق (ARISTOTLES POETICS & RHETORICS) زبان کا حسن اور اس کی دلکشی مندرجہ ذیل عناصر پر مبنی ہے:۔

۱۔ الفاظ کے مجموعوں کا مناسب استعمال۔

۲۔ خصوصی مگر ہمہ گیر لفظوں کا استعمال جو اپنی شفافیت کے سبب غیر واضح نہیں ہوتے۔

۳۔ ذو معنویت سے اجتناب۔

۴۔ صنف (صنف نازک، صنف قوی جیسے) معاملات اور اصولوں کا احترام و پابندی۔

۵۔ واحد اور جمع کے استعمال میں خالصیت؛ تخلیق کو عام فہم اور دلچسپ بنانے کے لیے مندرجہ ذیل عناصر کا استعمال لازمی ہے:۔

(۱) فقروں کے درمیانی وقفوں میں کوئی غیر یقینی صورت حال پیدا نہ ہونا چاہئے۔

(۲) حروف میں تنافر کے بجائے ایک تزئین اور آراستگی موجود ہونا چاہئے۔

(۳) لفظوں کے مجموعوں میں کوئی خلیج نہ ہونا چاہئے۔

(۴) عمومی طور پر استعمال ہونے والے افعال اور صنعتیں اور اسماء کی تاثیر کم ہوتی ہے۔ معمولی اور مستعمل لفظوں کے بجائے غیر مستعمل جدید (ندرت الفاظ) لفظوں سے زبان زیادہ پرشکوہ معلوم ہونے لگتی ہے اسی لئے ہم اپنی زبان پر بیرونی رنگ چڑھاتے ہیں۔" (جارج سنٹ بری لوکائی کریٹیک صـ۳۵)

(۵) یہ صحیح ہے کہ غیر معمولی چیزیں معمولی چیزوں کے مقابلے زیادہ متاثر کرتی ہیں مگر ارسطو شفافیت اور خالصیت کو نثر کی بنیادی شرط قرار دیتا ہے۔

estid' arche tes lexeos to hellenizein

یعنی اسلوب کا اولین اصول اچھی یونانی زبان کا استعمال ہے۔ (LITERARY CRITICISM P 69) لیکن تزئین کو وہ یکقلم مسترد نہیں کرتا بلکہ تزئین کے تمام آلات کا پوری عظمت فن کے ساتھ استعمال کرنے کو جائز قرار دیتے ہیں۔

ارسطو نے اسلوب کی عظمت و رفعت کے لئے کچھ اہم چیزوں کا بیان کیا ہے، وہ مندرجہ ذیل ہے:۔

(۱) اسماء کی جگہ صنعتوں کا استعمال یا نام کی جگہ خوبی دخصوصیت کا استعمال۔
(۲) تزئین بیان کے مجسم انداز کے ساتھ صنعتوں کا بیان۔
(۳) واحد کی جگہ جمع کا استعمال۔
(۴) لفظوں کے مجموعہ کا استعمال یا مجموعۂ الفاظ کا استعمال۔
(۵) منفی انداز بیان

(الف) ہیروڈوس کی طرح چاہے روانی ہو یا

(ب) منظم اور چست مختصر مختصر کئی فقروں سے بنا ہوا ایک فقرہ ہو یا یوں کہ "مختصر مختصر فقرے اس طرح ہونے چاہئیں کہ ان کی ادائیگی ایک سانس میں ممکن ہو ان کے باہمی نظم میں کوئی مزاحم یا رکاوٹ محسوس نہ ہو اور ہر مختصر فقرہ اپنی معنویت کے لحاظ سے جداگانہ طور پر مکمل ہو کہیں پر بھی ان کے ترنم میں کوئی خلیج یا خلاء نہ ہونا چاہیے۔"

PROBLEM OF STYLE جے۔ بی کننگھم

ارسطو نے ضرب الامثال یا اقوال زریں یا بیان کو آفاقی بنانے کے لئے اسلوب کی تین شرطوں کو لازم قرار دیا ہے:۔

(۱) متضاد معنویت یا ہمہ گیر اور آفاقی معنویت۔
(۲) استعاراتی بیان۔
(۳) محاکاتی بیان۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ غیر مانوس لفظوں سے اجتناب ایک لازم شرط ہے ارسطو کے نظریۂ اسلوب کے اس ذکر کے بعد یہ لازم قرار پاتا ہے کہ اس وقت روم کے عالموں کا بھی خیال پیش کیا جائے جو پہلی صدی عیسوی سے فنون لطیفہ سے مضبوط رشتہ جوڑ چکے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ تین ق۔م روم یونان سے متاثر تھا پھر ۲ دیں ق۔م میں روم نے مختلف متاثر کن نتائج خود برآمد کئے ہیں۔ روم میں قومی ادب کا آغاز ہوتا ہے۔ نثر اور خطابت روز بروز ترقی کے راستے پر گامزن ہوتی ہے۔ اسلوبیات کے ذیل میں سب سے پہلا نام کیٹو ہے جس نے اپنے بیٹے مارکس کے لئے (۱۴۹۔ ۲۳۴ ق م) مقرر کی مندرجہ ذیل تعریف دی ہے:

"وہ عظیم روح جو فنِ خطابت سے مزین، مقرر ہے" یعنی یونانی الفاظ میں، " VIR
bonus dicendi peritus اور مندرجہ ذیل فارمولے کا مالک بھی کیٹو کہلاتا ہے: "Rem tene, verba sequentur" "یعنی اگر تمہارے خیالات میں تہذیب ہے تو لفظ تمہاری تقلید کریں گے۔" ٹرینس (۱۴۹ق م۔۱۹۲ق م۔) اور ایسوکی اس (۱۸۵۔۱۰۳ق م) کے زمانے میں لاطینی زبان ادب ناپختہ تھے۔ لہٰذا لاطینی لفظوں کے استعمال نے یونانی ادب کو مصنوعی بنادیا۔ اسی دور میں زینو کی جماعت "اسٹواک" نے روم کے مصنفوں کی تقلید کا مشورہ پیش کیا۔ غیر مانوس لاطینی لفظوں سے انحراف کی تحریک بھی شروع ہوئی مگر مانوس لاطینی لفظوں کو یونانی اور رومی الفاظ کے جگہ ترجیح بھی دی گئی اس سے لغت میں اضافہ ہوا۔

رومی ادب میں درحقیقت ؛ ۸۶ ق م میں ایک نامعلوم مصنف کی تخلیق سے اسلوبیات پر کچھ روشنی پڑتی ہے جس کا عنوان رے ٹوریکا اینڈ ہیرے نی اَم ہے۔ اس تخلیق کے چار حصے ہیں جن میں پہلے تین حصوں میں تقریر کے تین اقسام FORENSIC جمہوری انداز DELIBRATIVE مکرر مباحثہ۔ صحت آمیز مناظرہ۔ تاثر انگیز مظاہرہ اور موثر اظہار بیان (EPIDEICTIC) میں فنِ خطابت سے متعلق بیانات ملتے ہیں۔ گویا جمہوری انداز بیان صحت آمیز مباحثہ اور موثر اظہار بیان تقریر کے تین طریقے ہیں۔ چوتھا حصہ اسلوبیات کے لحاظ سے بہت اہم ہے۔

جے، ڈبلو، ایچ، ایٹ کینس نے اس حصے کی اس طرح خصوصیات یوں بیان کی ہیں۔

"۱۔ لاطینی لفظوں کا خالص استعمال۔

۲۔ غیر مانوس لفظوں سے اجتناب۔

۳۔ طویل فقرے نہ ہوں۔

۴۔ تزئین لفظی و معنوی کا غلط استعمال مناسب نہیں ؛ برمحل اور موزوں تزئین ہی کی اجازت ہے۔

۵۔ یونانی لفظوں کا استعمال کرنے میں ریٹوریکا کے مصنف نے صفائی اور توضیح کی طرف زیادہ دھیان نہیں دیا۔

LITERARY CRITICISM IN ANTIQUITY VOL II [illegible]

ریٹوریکا کے بعد جس شخص کی تخلیقات اسلوبیات کے ضمن میں اہم ہے۔ وہ ہے سسترو اس لے (۱۰۶۔۴۳ ق م)! لاطینی ادب اور ان موضوعات پر اظہار خیال کیا جن پر ابھی تک کچھ نہیں لکھا گیا تھا۔ سسترو نے تزئین و آراستگی کے آلات جس خوبصورتی سے استعمال کئے ہیں وہ آفاقی نظام کے تحت ہیں۔

" لاطینی کو ہمہ گیر اور حسین بنانے کا سہرا سسترو پر ہی جاتا ہے۔ اس لئے جب ۱۶ ویں صدی عیسوی کے نشاۃ الثانیہ میں لاطینی قواعد کی مانگ بڑھ رہی تھی تب سسترو کو ہی آئیڈیل تسلیم کیا گیا تھا۔ جب انگریزی اطالوی۔ فرانسیسی جیسی الگ الگ زبانوں نے لاطینی کا مقام لیا تب بھی یورپ کے مصنفوں نے انگریزی۔ اطالوی فرانسیسی وغیرہ میں سسترو کی ہی تقلید کی " ؎

سسترو کے مطابق انسان مختلف الخیالات اور مختلف العادات کا مجموعہ ہے اسی لئے اسالیب بھی مختلف نوع کے ہوتے ہیں لیکن مختلف اسالیب میں اپنی چھٹی حس کے ذریعہ فنکار اس خطابت کے انداز کو منتخب کرتا ہے جو شان و شکوہ کے اعتبار سے مثالی ہوتا ہے اور اسی شان و شکوہ کے اسلوب سے بلاغت کے اصول اخذ کئے جا سکتے ہیں۔ سسترو کا خیال ہے کہ عوام کو چاہے جس زبان و بیان کی ضرورت ہو لیکن خطیب کو چاہیے کہ وہ شان شکوہ کے اسلوب کا استعمال کرے۔ سسترو نے الفاظ کے ذخیرہ کی ضرورت پر بھی بہت زور دیا ہے۔ اس کے مطابق الفاظ کا انتخاب ان کا تسلسل اور ان کا جوڑ کچھ اسطرح ہونا چاہئے کہ عبارت سے نظم جیسا ترنم پھوٹ پڑے۔ سسترو کا اصرار ہے کہ نثر میں بھی وہی ترنم مقصود ہے جو نظم کا جوہر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سسترو نے نثر میں نغمگی کی موجودگی پر مبالغہ کی حد تک زور دیا لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ اس کے نزدیک نثر اور نظم میں کوئی امتیاز نہیں بلکہ سسترو ارسطو کے نقش قدم پر چل کر صرف لذت و تزکیہ کیلئے نثر میں ایک لے یا آہنگ کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔

سسترو کے بعد سب سے اہم نام ہورَیس کا ہے۔ اس کی کتاب آرج پوئیٹا اس ضمن میں قابل مطالعہ ہے۔ اس کے مطابق غیر مانوس الفاظ اور قدیم ترین الفاظ بھی قلم کار کی خراد پر چڑھ کر حسن و جمال کی بنا بن سکتے ہیں۔ لیکن محنت و ریاضت شرط اول ہے

ہوریس مشق وریاضت کو شرط اوّل قرار دیتے ہوئے یونانی آدرشوں کی تقلید کی بھی صلاح دیتا ہے۔

ہوریس کے مقابلے ڈایونیسیس زیادہ اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ اس کی کتاب "آن دی ارینجمنٹ آف ورڈس" اسلوبیات کے موضوع پر آرج پوئیٹا سے زیادہ وقیع ہے اگرچہ وہ تقلید یونان کا پابند ہے لیکن اسلوبیات کے مسلّم ترین اجزا پر واضح طور پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ اجزا ہیں۔ (۱) نابالغہ روزگار شخصیت (۲) گہرا مطالعہ (۳) انتخاب ریاضت اس کے مطابق ادب کو آسان اور سلیس تسلیم کرنے والے افراد کاہل اور احمق ہوتے ہیں۔ اسکے باوجود ڈایونیسیس اسلوب کو انسانی جذبات کا مطیع قرار دیتا ہے اور افلاطون اور ارسطو کے مطابق فنکار کی شخصیت کو ہی اصل قرار دیتا ہے۔ ڈایونیسیس نے اسلوب کے تین اقسام کا بیان کیا ہے (۱) اسلوب جلیل و پرشکوہ (۲) سادہ سلیس اسلوب (۳) مخلوط اسلوب۔ اس طرح عمدہ اسلوب نثر کی خصوصیات (۱) بلاغت (۲) فصاحت اور مخلوطیت ہوں گی۔ علاوہ ازیں الفاظ کی نرمی کردار نگاری میں مشاقیت حرکت و توانائی۔ نغمگی و سرود اور شفافیت بھی عمدہ اسلوب کی پہچان ہے۔

ڈایونیسیس الفاظ کے خوبصورت انتخاب کو (سسرو کی طرح) اسلوب کی روح قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق کوئی بھی الفاظ مبتذل نہیں ہوتا۔ شرط یہ ہے کہ اس لفظ سے جہاں پر وہ موجود ہے کوئی بدآہنگ آواز رونما نہ ہو۔ ہوریس نے بھی الفاظ کے انتخاب پر زور دیا تھا۔ لیکن ڈایونیسیس نے انتخاب الفاظ میں آواز کی طرف ذہن موڑ کر اسلوبیات میں ایک نئی سمت کی طرف نشاندہی کی ہے۔ ڈایونیسیس نے کشش اور حسن کی دریافت کو صاحب اسلوب کا مدعا قرار دیا ہے۔ اس لحاظ سے انتخاب الفاظ میں کشش اور حسن کی دریافت ترنم، تنوع اور گداز میں پوشیدہ ہے جو دراصل "فصاحت" کی اصطلاح سے عبارت ہے۔ انتخاب الفاظ میں ڈایونیسیس نہایت محتاط ہے۔ یہاں تک کہ اسے "بسں" آواز والے الفاظ ناپسند ہیں۔

ڈایونیسیس کے انتخاب الفاظ اور نغمگی و فصاحت کے نظریے کے مقابلے میں ڈیمیٹریس کا نظریہ اسلوب (تقلید یونان سمیت) جدت پسندی کا ثبوت

پیش کرتا ہے۔ اس کی کتاب "آن اسٹائل" پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہے جس میں خصوصیت کے ساتھ حسب ذیل امور پر روشنی ڈالی گئی ہے: (۱) اسلوب مختلف نوع کے ہوتے ہیں اور حسب موقع ان کا استعمال تصنیف کے حسن میں اضافہ کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ (۲) نظم کی پہچان ترنم اور موسیقیت سے ہوتی ہے جب کی نثر کی پہچان فقروں کے مختلف ٹکڑاوں سے ہوتی ہے۔ (۳) چھوٹے چھوٹے فقرے طویل فقروں کے مقابلے میں زیادہ موثر ہوتے ہیں (۴) آیئڈیل اسلوب وہ ہے جو تزئین کے ساتھ ساتھ سلاست کا بھی نمونہ ہو۔ اس طرح اس میں نہ تو تصنع ہوگا اور نہ ہی زیادہ عمومیت (۵) اسلوب شخصی اور ذاتی شئے ہے لیکن پرشکوہ مضمون سے پرشکوہ اسلوب اور سادہ مضمون سے سادہ اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔ اور پرشکوہ اسلوب کے لئے ضروری ہے کہ غیر معمولی اور غیر مانوس الفاظ کا استعمال کیا جائے (۶) فنکار کے لئے ضروری نہیں کہ وہ ایک ہی اسلوب کا استعمال کرے بلکہ وہ پرشکوہ سادہ اور رنگین اسلوب کے اختلاط سے ایک علیٰحدہ اسلوب کی تخلیق کرے اور بقول ڈیمیٹریس ہومر اور افلاطون کی تحریریں مخلوط اسلوب کی اچھی مثالیں پیش کرتی ہیں۔

پہلی صدی عیسوی میں لونجائنس بھی گذرا ہے جس نے پیری ایپسس "جس کا انگریزی ترجمہ "آن دی سبلائم" ہوا ہے جیسی تصنیف کا خالق ہے۔ عابد علی عابد نے لونجائنس کے مضمون کو پانچ نکات میں تقسیم کیا ہے:

(۱) موثر خیالات و افکار قلم بند کرنے کی طاقت۔

(۲) شدید جذبات۔

(۳) خاص نوع کی صنائع و بدائع۔

(۴) اظہار و ابلاغ کی بے پناہ شوکت و طمطراق نیز صحیح الفاظ کا انتخاب اور استعارے پر عبور کامل۔

(۵) عبارت آرائی میں ترتیب و ترکیب نیز ایک آہنگ کی موجودگی۔

ادب القدمار کی روایت کے آخری نمائندوں کے طور پر کیوتیلین آگسٹن تھیس اور دانتے ہیں جن میں کیوتیلین اور آگسٹن اسلوبیات کے نقطۂ نظر سے اہمیت کے حامل ہیں کیوتیلین کی دو باتیں قابل ذکر ہیں ایک یہ کہ جدید لفظوں میں قدیم

معنویت اور قدیم لفظوں میں جدید معنویت پیدا کرنے والا فنکار صاحب قلم ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ موسیقیت اور نغمہ کو مقصود بنا کر لفظوں کا انتخاب کرنا چاہیے، چاہے قواعد کے ضابطوں کو بھی نظرانداز کرنا پڑے۔ ساتھ ہی کوئیٹیلین نے یہ بھی تسلیم کیا کہ جہاں فطری اور غیر محسوس انداز میں لفظوں کا انتخاب کیا جاتا ہے وہاں زبان زیادہ دلچسپی کا باعث ہوتی ہے۔

آگسٹن (۳۵۴-۴۳۰) نے سسرو کے نظریہ کی تنقید کرتے ہوئے عیسائیت کی تقلید کی طرف فنکار کو مائل کیا۔ سسرو کا نظریہ تھا کہ چھوٹی چھوٹی چیزوں کے لئے سادہ اسلوب درمیانی چیزوں کیلئے درمیانی اسلوب اور عظیم چیزوں کے لئے عظمت و جلال والے پرشکوہ اسلوب کا استعمال کرنا چاہیے۔ آگسٹن نے کہا کہ عیسائیت کی تمام چیزیں اہم و عظیم ہیں اور مسیحیت کو بیان کرنے والا مصنف ہمیشہ عظیم اسلوب بیان کا مالک ہوتا ہے۔ بوسیلو اور دانتے کے یہاں کوئی خاص تصورات نہیں ہیں۔ بوتھیس کی کتاب "دی کلیکشن آف فلاسفی" اور دانتے "آن دی ورنے کویلر" اسلوبیات کے لحاظ سے کسی اہم نکتے کی حامل نہیں ہیں وہ محض صدائے بازگشت کی مصداق ہیں۔

۲ء۷ | یونان کے نقادوں کی پیروی میں کئی روایتی قلم کاروں نے پرانے ٹھیکرے کو نیا کرنے کے لئے کافی زور صرف کیا لیکن اسلوب کے دائرے کو وسعت نہ دے سکے روایت کے ان پاسبانوں میں بیدیس لینڈلو، بمیوا ور آلوگیا نو کے تصورات ان سبھی میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کا نظریہ تھا کہ: (۱) عبارت میں غیر ضروری الفاظ تزئین اور سیاق و سے احتراز کرنا چاہئے (۲) تخلیق میں تنوع اسلوب اس طرح استعمال کرنا چاہئے کہ بدصورتی جگہ نہ پائے۔ (۳) تنوع کی تلاش میں جھوٹ کا استعمال ہرگز نہ کیا جائے لیکن سیاق کی تلاش میں سرگرداں بھی رہنا چاہئے (۴) جس موضوع سخن پر زور قلم صرف ہو رہا ہے اس سے ہرگز فرار نہ کیا جائے بلکہ اس کے تقاضوں کا خیرمقدم کیا جائے۔ (۵) پرکشش انداز میں اپنی چیز پیش کرنا چاہئے (۶) موضوع سے متعلق مکمل مواد کا خاکہ پہلے ہی دماغ میں سجا لینا چاہئے اس طرح طرز نگارش اپنی راہ سے گمراہ نہ ہوگا۔

ان روایتی نقادوں سے ہٹ کر چند ایسے روایت پسند بھی تھے جنھوں نے

ادب القدما کا احترام کرتے ہوئے اپنی بات بھی کہنے کی کوشش کی۔ ان میں سڈنی سب سے پہلے آتے ہیں ان کی کتاب " این اپالوجی آف پوئیٹری " (۱۵۹۵) اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں تصنع و مبالغہ سے مغلوب اسلوب سے اجتناب کی سخت ہدایت کی گئی ہے اس نے پرشکوہ، گنجلک اور بھاری بھرکم تحریر کے مقابلے میں سادہ سلیس اور مفید انداز بیان کو اپنانے کی اپیل کی ہے۔ سڈنی نے افادیت کے پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لحاظ سے سرسید سڈنی کے مطمح نظر سے قریب ہیں۔ سڈنی کے مطابق زمانے کو متاثر کرنے کے لئے آسان اور زود فہم انداز تحریر ہی کامیاب ہے۔

سڈنی کے بعد پٹنم اہم ہیں جن کی کتاب " دی آرٹ آف انگلش پوئٹری " (۱۵۸۹) اگرچہ شاعری سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن اس کے تیسرے حصے میں نثر سے بھی بحث کی گئی ہے پٹنم انگریزی ادب کا وہ نقاد ہے جس نے سب سے پہلے ادب میں بنیادی نثر کی بات کہی اور بدیسی محاورہ اور الفاظ کو کانٹ چھانٹ پھٹک کر استعمال کرنے کی ہدایت کی۔ وہ نئے الفاظ اور جدت طرازی کو اچھی نظر سے دیکھتا ہے لیکن ایک شرط کے ساتھ کہ اگر جدید اور بدیسی الفاظ طرز تحریر کی توانائی بخشنے میں معاون ثابت ہوں تو طرز تحریر میں ان کا داخلہ مستحسن ہے ورنہ ممنوع ہے۔ ساتھ اس نے اس امر پر بھی زور دیا کہ گنجلک اور بعید از عقل مضامین ایسی طرز تحریر سے مزین کئے جائیں کہ ان کی دقت پسندی کا تسلط طرز تحریر کی نرمی اور لچک سے دور ہو سکے اس لحاظ سے پٹنم بھی سرسید کا ہم پہلو اور ہم رکاب ہے۔ غالباً اسی لئے پٹنم تزئین بیان کے مقابلے میں تعقل اور منطق کو زیادہ پسند کرتا ہے اور تحریر تہہ اسلوب کے مقابلے میں ترسیل کو ترجیح دیتا ہے۔

۱۷ویں صدی عیسوی میں بیکن اور بن جانسن دو نام اہم ہیں۔ بیکن نے فقرہ بندی میں گٹھاؤ۔ انتخاب الفاظ میں خوش سمائی اور طرز بیان میں خلوص کی موجودگی کی طرف توجہ مرکوز کرائی اور کہا کی قدما کی طرف لفظوں کی دوڑ کے بجائے مضمون کی دوڑ ہونی چاہئے بیکن نے اسلوب بیان میں ابتذال اور کاکت کے مقابلے میں فصاحت و ثقاہت کی سفارش کی اور کہا کہ فنکار کو عام لوگوں کی طرح بولنا چاہئے۔ ذہین

لوگوں کی طرح سوچنا چاہئے۔ ساتھ ہی فطری زبان کے استعمال پر زور دیتے ہوئے تصنع سے پرہیز کرنے کی بھی ہدایت کی اور کہا کوشش و توجہ سے جتنی بھی مزین زبان لکھ لی جائے مگر وہ دلکش نہ ہو گی۔

بن جانسن نے تشکیل اسلوب کے لئے تین اجزا کا خاص طور پر ذکر کیا۔ (۱) عظیم فنکاروں کی تخلیقات کا غائر مطالعہ (۲) مزین جذبات انگیز مقررین کی شعلہ بیانی کا اندازہ اور تجربہ اور (۳) لکھنے کا مسلسل ادبی انداز مجایا

لیکن اس نے بھی تصنع کے مقابلے میں سادگی پر زور دیا۔ ساتھ ہی یہ امر بھی قابل بیان ہے کہ اس کی سادگی پر کبھی کبھی عوامیت کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ اس کا یہ خیال کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے، بالکل صداقت پر مبنی ہے۔ ساتھ تقلید قدماء کے ضمن میں بیکن ہوشیار کرتا ہے کہ تقلید لکیر کا فقیر نہ بنا دے۔ لہٰذا وہ بھی کیوٹیلین کی طرح فنکار کو بیدار رکھنا چاہتا ہے اس کا کہنا ہے کہ اپنی تخلیق کو دہرانا چاہیئے۔ اپنے الفاظ کے پیچھے لوٹ کر دیکھنا چاہئے اور بیدار حس و شعور کے میزان پر تول کر اس کا فیصلہ کرنا چاہئے۔ نئے الفاظ اور نئے خیالات کیوں کر بآسانی ہاتھ آجاتے ہیں بلکہ موجب شبہ رہتے ہیں۔ ممکن ہے کہ آغاز تحریر آہستہ خرام ہو لیکن ہوشیار رہنا ہی مناسب ہے اور دانشمندی کا ثبوت دیتا ہے۔ بن جانسن نے اسلوبیات کا ایک فارمولا متعین کرتے ہوئے لکھا کہ ہمارے لئے کیا اور کس طرح لکھنا ضروری ہے اسلوب میں اس کا سوچنا سب سے اہم ہے۔

۳،۷ | نو کلاسیکی نقادوں میں ڈرائیڈن، بوئیلو اور پوپ قابل ذکر ہیں ڈرائیڈن کا سارا زور افکار پر ہے۔ اس کے مطابق خیالات و افکار کو آزادی دے کر ان میں ایک تنظیم پیدا کرنا، شاید دنیا کا سب سے مشکل کام ہے۔ اگرچہ ڈرائیڈن نے نثری اسلوب پر کوئی خاص سرمایہ نہیں چھوڑا ہے۔ لیکن وہ نہ تو کلاسیکی نقادوں کا اندھا مقلد ہے اور نہ تجدد پسندوں کے ساتھ ہے بلکہ توازن کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ ڈرائیڈن نے فطری انتخاب الفاظ پر توجہ مرکوز کی ہے اور کہا ہے کہ تصنع سے گریز اور فطری انداز کا خیر مقدم ہی انتخاب الفاظ کے سخت کام سے

بار آور ہوتا ہے۔ ساتھ ہی احساسات و جذبات کی ترنگوں اور ان کی زیریں لہروں کی شمولیت فطری انداز کی تشکیل میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ کام علم نفسیات کے مطالعہ سے بھی آسان ہو سکتا ہے۔ لیکن علم نفسیات پر بھروسہ نہ کر کے فنکار کو اپنی طبعی ترنگوں کا مطالعہ یا احساس کرنا زیادہ مناسب محل ہوگا۔

سترویں صدی عیسوی میں ڈرائیڈن کی طرح بوئیلو بھی ایک فرانسیسی نقاد ہے جو جھوٹی چمک دمک کے مقابلے میں فطری پن کی تبلیغ کرتا ہے۔ بوئیلو کہتا ہے کہ فنکار کو چاہئے کہ مضمون پر زیادہ قوت صرف نہ کریں اور نہ ہی استعارات کی بارات نکالنے میں زور لگائیں۔ اس طرح مضمون کی تکرار اور الفاظ کی بہتات سے قاری کی طبیعت مکدر ہو سکتی ہے۔ بلکہ لکھتے وقت الفاظ و مضمون میں تنوع ہونا چاہئے بوئیلو کا نقطہ نظر ہے کہ ایسا بے مصرف اسلوب جس میں نشیب و فراز نہیں ہوتا۔ خوشی و نشاط کے بجائے تکدر اور اکتاہٹ کی فضا پیدا کرتا ہے۔ وہ صاحب قلم مبارکباد کے قابل ہے جو اپنی تخلیق میں لطافت و ملاحت کے ساتھ گمبھیرتا اور گنجلک پن کو بھی جگہ دیتا ہے،

جو بھی لکھتا ہے شفافیت کے مانند لکھتا ہے اور مبتذل سے مبتذل مضمون کو بھی قابل مطالعہ بنا دیتا ہے۔ ویسے بوئیلو مبتذل مضمون سے بچنے کی تلقین کرتا ہے۔ بوئیلو کا قول ہے کہ دنیا کا ہر جاندار خوشی و نشاط کا پیغام ہے حتیٰ کہ کوئی بھی جاندار اپنی بدصورتی سے نفرت یا رنج کا تاثر پیدا نہیں کرتا البتہ یہ فنکار کے اسلوب کی رسائی کا مسئلہ ہے کہ وہ حسن کے عرفان سے محروم ہے یا مالامال ہے۔

بوئیلو کی طرح الیکزنڈر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴) نے بھی فصاحت و ملاحت کو اسلوب کے لئے اہم اجزا تصور کیا ہے۔ اس کے مطابق، طرز نگارش ریاضت و محنت کے بعد بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ کوئی اوپر سے خداداد شئے نہیں ہے۔ پوپ کا کہنا ہے کہ جیسا احساس و جذبہ ہو ویسی ہی زبان ہوا ور

جیسا سیاق و سباق ہو ویسی ہی طرز نگارش ہو۔ پوپ بھی ڈیٹلو کی طرح بیدار شعور اور تنظیم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے اور اس اسلوب کی کمزوری پر روشنی ڈالتا ہے جو طبیعت کو مکدر کر دیتا ہے۔ پوپ کا خیال ہے کہ وہ اسلوب جس میں نہ تو مد ہے اور نہ جزر وہ خالص ہو کر بھی بے مزہ ہوتا ہے اور تکان پیدا کرنے والا ہوتا ہے۔ بعض فنکار اسلوب کی تشکیل زبان کے چٹخارے سے کرتے ہیں جیسے خواتین لباس کی تزئین سے مردوں کو اپنی طرف کھینچنے کی کوشش کرتی ہیں اسی طرح وہ الفاظ سے موضوع بیان کو تولتے ہیں۔ جھوٹی چمک دمک سے اسلوب میں آفاقیت نہیں پیدا ہوتی آفاقیت کا اصل راز توانائی کے اسلوب اور اسکے اظہار کی قوت میں پنہاں ہے۔

۴/۷ جانتھن سوئفٹ (۱۷۴۵-۱۶۶۷) کے اسلوبیاتی نظریے بالکل واضح ہیں۔ اسے تصنع سے نفرت ہے چاہے اس کا تعلق دربار سے ہو یا بستی و شہر سے وہ نہیں چاہتا کہ الفاظ گونگے کر دیے جائیں بلکہ ان میں ندرت، جدت اور جودت کا مظاہرہ طرز نگارش کے ذریعہ ہونا چاہیئے۔ الفاظ کے تلفظات کے مدنظر ان کا استعمال ماہر فنکار کے اسلوب بیان کے مرہون منت ہوتا ہے۔ اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے سوئیفٹ اسلوبیات اور لسانیات کے باہمی رشتوں پر سیر حاصل روشنی ڈالتا ہے۔ اس طرح آواز، الفاظ اور اسلوب جو مصنوعی سطح پر پہونچ کر فصاحت و بلاغت سے عبارت کئے جاتے ہیں۔ اسلوب کی بنیادی روح سے موسوم ہے۔ سوئیفٹ نے الفاظ کی سلاست پر بھی بہت زور دیا ہے اسکے مطابق سلاست زندگی کی بہتوں زیوروں میں سے عظیم زیور ہے اس کا خیال ہے کہ اسلوب مناسب سیاق و سباق میں مناسب الفاظ کے انتخاب کا نام ہے۔ Proper words in proper place in

the true definetion of a styls."

ڈاکٹر جانسن (۱۷۸۴-۱۷۰۹) کا خیال ہے کہ ہر فنکار کی اپنی خاص طرز نگارش ہوتی ہے۔ اس کے مطابق اسلوب خداداد نہ ہو کر قدماء کے مطالعہ اور دن رات ریاضت کے ثمرے میں پیدا ہوتا ہے۔ اسلوبیات کے مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے جانسن

کہتا ہے کہ زندگی کے دوسرے سخت اور لاینحل مسائل کی طرح اسلوب کا بھی مسئلہ ہے اس کا خیال ہے کہ کسی کو سلیس، آسان اور نشاط انگیز اسلوب اچھا لگتا ہے تو کسی کو مرتین اور تحیّر افزا اسلوب ظاہر ہے کہ دونوں ہی اسالیب عمدہ اور بہترین ہیں کسی موضوع کے لئے کوئی اسلوب مناسب ہے تو کسی موضوع کے لئے کوئی اسلوب۔ جانسن ایسے اسلوب کی تعریف کرتا ہے جو وضاحت بیان کے لئے پوری قوت صرف کرتا ہے لہٰذا ایسے اسلوب میں الفاظ نہ صرف غیر مانوس ہوں اور نہ بہت مانوس۔ دراصل الفاظ، جانسن کے مطابق کسی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے وہ تو محض انسانی جذبات کی علامت ہیں۔ جانسن نے اسلوب کے چار معیارات کا تعین کیا ہے۔ ان میں خالصیت توانائی یا جلال، فصاحت اور بلاغت ہے۔ جانسن خالصیت پر بہت زور دیتا ہے۔ دراصل وہ انگریزی زبان و ادب کو ابتذال پراگندگی اور بدگوئی سے بچانا چاہتا ہے۔ اور اس میں توانائی، فصاحت اور بلاغت پیدا کرنے کا متمنی ہے۔

۵ء۷ اٹھارویں صدی کے آخر میں رومانیت برطانیہ کے ادب کی ایک نمایاں تحریک ہے۔ اس ضمن میں اسلوبیات کے نقطۂ نظر سے ولیم ورڈزورتھ کالرج اور والٹر پیٹر بین نقاد اہمیت کے حامل ہیں۔

ورڈس ورتھ (۱۸۵۰-۱۷۷۰) نے لیریکل بیلڈس کی تمہید میں زبان اور سے متعلق اہم نکتوں کی طرف نشاندہی کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فنکار عوام کے لئے لکھتا ہے۔ اس لئے اسے چاہئے کہ وہ تخیل کے بلند مینارے سے اتر کر عوام کی زمین کی سطح پر آئے تاکہ اس کے جذبات کو عوام متاثر کر سکیں اور لوگ اس کی بات سمجھ سکیں اور سمجھ کر اس کی داد و تعریف دے سکیں لیکن ساتھ ہی وہ یہ شرط بھی لگاتا ہے کہ مہذب سماج کی جو زبان ہوتی ہے۔ اسی زبان میں ادب ظہور پزیر ہونا چاہئے۔ ورڈس ورتھ کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب کا بنیادی موضوع انسان اور فطرت ہے۔ لہٰذا فنکار کے لئے قوت متخیلہ کا وافر مقدار میں ہونا نہایت ضروری ہے۔

ورڈس ورتھ کے نظریۂ زبان پر سخت تنقید کرتے ہوئے کالرج (۱۸۳۴ء - ۱۷۷۲) نے یہ تسلیم کرنے سے انکار کر دیا کہ ادب حقیقی زبان کا انتخاب ہے۔ وہ یہ بھی

تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے کہ نظم اور نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ نظم کی زبان نثر کی زبان سے اسی طرح مختلف ہوتی ہے، جس طرح نثر کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے؛ اگرچہ نظم نثر میں یکساں الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں، پھر بھی دونوں کی تنظیم مختلف ہوتی ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض فقرے نظم و نثر میں یکساں مزہ دیتے ہیں لیکن ایسی بھی مثالیں موجود ہیں کہ جو ایک کیلئے مناسب ہے۔ لیکن دوسرے کے لئے نہیں۔ آخر میں کالرج کہتا ہے کہ میں نظم کی تخلیق کرتا ہوں اسی لئے میں جس زبان کا استعمال کرنے چلا ہوں وہ نثر سے جدا ہے۔

ادب کی زبان اور عوام کی زبان میں بھی گہرا اختلاف موجود ہے۔ اور کالرج کا خیال ہے کہ عوام کی زبان عمیق اور گہرے خیالات جذبات کی ترجمانی کرنے سے معذور ہے۔ جب کہ ادب کی زبان ہر خیال و جذبہ پر حاوی ہے۔ ورڈس ورتھ کے اشعار کی بنیاد کالرج اپنے اس نظریے کے ثبوت میں پیش کرتا ہے اور کہا کہ ان اشعار میں بھی عوامی الفاظ و خیال سے انحراف موجود ہے آخر میں نظم اور نثر کی تعریف کرتے ہوئے کالرج کہتا ہے کہ نثر الفاظ کی مناسب تنظیم کا نام ہے جب کہ نظم مناسب الفاظ کی مناسب تنظیم ہے۔

کالرج نے خیال اور ملاوٹ سے متعلق (IMAGINATION & IMITATION) نکتہ رس امور پیش کئے ہیں وہ میکانکی ملاوٹ کی تائید نہ کرکے فطری تخلیقی عمل کی سفارش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فنکار کا کام ہے تخلیقی عمل نہ کہ فطرت یا انسان کی نقل یا پیروی۔ اس کی تخلیق کا بنیادی سرچشمہ تخیل ہے جو زندگی کا زندہ بیان ہی نہیں کرتا بلکہ مادہ اور روح کی گہری کھائی کو بھی پورا کرتا ہے تخیل کے ذریعہ بیرونی شئے اندرونی اور اندرونی شئے بیرونی بنجاتی ہے۔ یہ تخیل کا ہی کمال ہے کہ خیالی اشیاء زندہ و ٹھوس محسوس ہونے لگتی ہے اور فطرت کا تنوع اکائی کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ تخیل کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اس کی غیر موجودگی میں فنکار کا ذہن جن اشیاء تک رسائی چاہتا ہے۔ پہونچنے سے قاصر رہتا ہے اور وہ اشیاء اس کو مردہ۔ غیر متحرک اور میکانکی نظر آتی ہے۔

کالرج کے مطابق تخیل ہی فنکار کی عظیم نعمت ہے اور اس کی صلاحیت

کی بنا پر فنکار اختلافی اشیا میں اتحاد پیدا کرتا ہے اور اپنی تخلیق میں گمبھیرتا اور قوت پیدا کرتا ہے۔

کالرج کے بعد والٹر پیٹر (۱۸۹۴ - ۱۸۳۹) کا نام اہم ہے، جو ادب میں اظہار کی سچائی کا مبلغ ہے۔ پیٹر کا خیال ہے کہ ادب صرف دنخواور قواعد کا پابند نہیں بلکہ اظہار کے ذرائع اور ان کے قوانین کا پابند ہے۔ پیٹر کہتا ہے کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ اپنی تخلیقات .. میں احساسات و جذبات کو خوب جگہ دے اور ہر لفظ اپنی پوری معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہو نیز ان میں قارئین کے دل و دماغ کے لئے بھی گنجائش موجود ہو۔ پیٹر کی نظر میں فنکار وہ ہے جو تاریخ کی باریکیوں سے واقف ہو اور جو غیر مانوس یا گھسے پٹے لفظوں کی جگہ ان لفظوں کی باریکیوں کو ابھارتا ہو جو ابھی بھی استعمال میں ہیں۔

words still in use پیٹر کہتا ہے کہ صاحب طرز فنکار وہ ہے جو قاری کی خلش کے لئے کچھ چھوڑ دے۔ الفاظ اور تزئین بیان میں توازن قائم رکھے اور جذبات و احساسات کے مطابق طاقتور الفاظ کا انتخاب کرے۔

پیٹر کے مطابق اسلوب کا دوسرا جزو باطنیت ہے یا باطنیت سے پیٹر یہ مراد لیتا ہے کہ جہاں فنکار کی مکمل شخصیت اظہار کی سچائی کے ذریعہ ظہور پزیر ہو گی، وہاں اسلوب کی تشکیل خودبخود ہو جائے گی۔ اظہار کی سچائی کا عمل وہاں مکمل ہوتا ہے جہاں فنکار الفاظ کے انتخاب میں کھرا اترتا ہے۔ کیونکہ بقول پیٹر کسی ایک شے یا کسی ایک بات کے لئے دراصل کوئی ایک لفظ ہی ہوتا ہے اگرچہ ایک لفظ کی کئی ایک مترادفات ہوتی ہیں۔ مگر مناسب ترین لفظ کی غیر موجودگی میں مترادفات (کام چلاؤ) کی حد تک تخلیق میں اپنا عمل کر پاتی ہے۔ یہ دوسری بات، کسی فنکار کو فوراً مناسب ترین الفاظ دستیاب ہو جاتے ہیں اور کسی کو تاخیر سے اور کوئی ایک لفظ کی جگہ دو یا تین تین لفظ سے کام چلاتا ہے۔

پیٹر کے مطابق اصل میں اسلوب کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ غیر معمولی الفاظ کا انتخاب اور ان کی تزئین کاری ہے جو شخصیت کی موجودگی کے ساتھ شروع تا آخر یکساں موج در موج رواں دواں رہتی ہے۔

۶ ۷ | ہربرٹ ریڈ کی مشہور کتاب "انگلش پروز اسٹائل" (۱۹۲۸)

اور بانی ڈابرے کی مشہور کتاب ماڈرن پروز سٹائل (۱۹۳۴) قابل مطالعہ ہیں۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی کتاب "انگلش پروز سٹائل" میں حسب ذیل نکات قائم کئے ہیں:۔

(۱) غیر مانوس الفاظ سے سخت احتراز کرنا صاحب طرز فنکار کے لئے لازمی شرط ہے حب الوطنی کے جوش میں بعض فنکار غیر ملکی الفاظ سے کتراتے ہیں۔ اور اپنے وطن کے بھدے اور مبتذل الفاظ پر اکتفا کرنا ہی فن کا امتیاز تصور کرتے ہیں جب کہ ان کے اس عمل سے طرز نگارش مجروح ہوتی ہے۔

(۲) ریڈ کا خیال ہے کہ بعض ایسے فنکار بھی ہیں جو اپنے وطن کی زبان کو باعث نفرت تصور کرتے ہیں اور لاطینی یا یونانی زبان کے استعمال کو باعث عزت و ناز۔ اس طرح کے فن کار بھی فریب میں ہیں کیوں کہ کبھی کبھی غیر ملکی الفاظ محاوروں اور استعاروں کا ترجمہ ادب میں مسخرا پن پیدا کر دیتا ہے۔ زبان کے ضمن میں یہ شدت پسندی کا نظریہ کبھی طرز نگارش کو مجروح کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اردو میں بعض ادیب ایسے موجود ہیں جو معرب اور مفرس زبان کو ادب کا معیار تصور کرتے ہیں جب کہ ان کا یہ تصور باطل و ناقص ہے۔

(۳) الفاظ تہذیب و تمدن کے عروج و زوال سے اپنی معنوی سطحوں کو کبھی کبھار بدلتے ہیں اور۔ دوسری زبانوں کے الفاظ یا پرانے اور کلاسیکی دور کے الفاظ جدید دور میں غیر مانوس لگتے ہیں۔ ریڈ کا خیال ہے کہ ایسے الفاظ کی تبدیل شدہ معنویت پر ہی صاحب اسلوب کو اکتفا کرنا چاہئے نہ کہ اس کی پرانی معنویت کی کھوج میں وہ سرگرداں پھرے اس ضمن میں پچھلے صفحات میں رشید حسن خاں، سلیمان ندوی وغیرہ کے حوالے سے مفصل بحث کی جا چکی ہے۔

(۴) الفاظ کے استعمال میں بعض فنکار حد سے زیادہ تہذیب و تمدن اور خیر کی باتیں کرتے ہیں۔ جب کہ ادب کے شہ پاروں میں ایسے بھی محل وقوع آجاتے ہیں جہاں خیر و صدق سے مزین الفاظ کے مقابلے میں پراگندہ اور بیہودہ الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ جہاں جیسا موقع ہو وہاں اسی کے مطابق الفاظ کا استعمال کیا جائے۔ اردو میں مولانا شبلی نے بھی اقتضائے حال کے مناسب الفاظ کے انتخاب پر زور دیا ہے اور اسے طرز نگارش کی شان تصور کیا ہے۔

(۵) ریڈ ادب میں صفت کے استعمال پر بے حد محتاط رہنے کی صلاح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صفتوں کی بھرمار زبان کو بوجھل بنا دیتی ہے اور اس کی معنویت مبہم ہو جاتی ہے حسب ضرورت صفت کا استعمال ٹھیک ہے لیکن تزئین بیان کے لئے صفتوں کی کثرت طرز نگارش کی عمارت منہدم کر سکتی ہے۔ ریڈ کا یہ بھی خیال ہے کہ صفتوں کی تشکیل میں استعارات کی بارات نکلنے لگتی ہے فنکار کو یہ جاننا چاہئے کہ استعارے دو قسم کے ہوتے ہیں: ایک وہ جو بیان کی تزئین کاری کے لئے تخلیق کئے جاتے ہیں، اگرچہ استعارہ کا بنیادی کام شاعری کے لئے وقف ہے لیکن صاحب طرز کے بیدار شعور، ذہانت اور فن کاری سے ان کا استعمال نثر میں بھی سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔

(۶) ریڈ لمبے لمبے فقروں کے مقابلے میں چھوٹے چھوٹے فقروں کی تشکیل کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ طویل فقروں میں وقفہ کا مسئلہ کافی دقت پسندی کا سبب بن سکتا ہے۔ لہٰذا قابلیت و صلاحیت اسی میں ہے کہ صاحب طرز چھوٹے چھوٹے فقرے تشکیل دے۔ اسی میں اس کی طرز نگاری کی نمود موجود ہے۔

(۷) ریڈ نے فن کی پوری اصلیت کے ساتھ خلوص برتنے کی طرف جو روشنی ڈالی ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ فنکار کو چاہئے کہ تخلیق کا آغاز و آخر یکساں ہو اور اس میں آغاز تا آخر ایک آہنگ جلوہ گر ہو۔ ظاہر ہے کہ اسی اصول کی پابندی سے فن کار اپنے اسلوب کی پہچان کراتا ہے۔

بانی ڈابرے نے اپنی کتاب "ماڈرن پروز اسٹائل" میں حسب ذیل امور سے بحث کی ہے۔

(۱) ڈابرے کا خیال ہے کہ عصر رواں کے سوا دوسرے قدیمی دور کے مصنفین اور ان کی ادبی کاوشیں پڑھنے میں کوئی مزہ نہیں آتا۔ کیوں کہ عصری ادیبوں کی آوازیں جانی پہچانی ہوتی ہیں۔ پھر بھی آفاقی موضوعات پر لکھے گئے مضامین ہمیشہ دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔

(۲) ہر فن کار اپنے مقصود بیان کے لحاظ سے اسلوب کا استعمال کرتا ہے کہیں وہ حسب حال توضیحی اسلوب استعمال کرتا ہے تو کہیں بیانیہ۔

(۳) قواعد اور دیگر ضابطوں کی پابندی صاحب اسلوب کے لئے نہ تو ضروری ہیں نہ ہی ان سے یکسر انکار۔ ڈابرے کا خیال ہے کہ دراصل ہم کو آزادیٔ خیال کے ساتھ اپنے ذہنوں کو کھلا رکھنا چاہئے۔

(۴) زبان کو زندہ رکھنے کے لئے "ندرت اور جدّت" کا خیال رکھنا ازحد زیادہ لازمی ہے۔

(۵) ڈابرے سلاست بیان کی اہمیت سے واقف ہے اور کہانیوں کی کامیابی کے نشان سلاست بیانی میں دیکھتا ہے۔ لیکن پیچیدگی اور گنجلک پن کا وہ اس قدر حامی ہے کہ اسے پیچیدگی ہی فطری دکھتی ہے۔

(۶) غیر ضروری سیاق سباق اور لاحقوں اور سابقوں سے احتراز کرنے کی ڈابرے برابر تلقین کرتا ہے اور اسی میں طرز نگاری کی کامیابی بتاتا ہے۔

(۷) جان مڈلٹن مرے علم الاسلوبیات کا ایک اہم نام ہے اسکی صرف ایک کتاب " دی پرابلم آف اسٹائل" اسلوبیات کی پیچیدگیوں کو سلجھانے کیلئے کافی ہے۔ مرے علم الاسلوبیات کے ضمن میں تین سوال قائم کرتے ہیں۔ چند لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ مرے کے سوالات پیش ہیں:

۱۔ اس اقتباسات نثر کا فن کار کون ہے ؟ اس کا پتہ محض کسی اقتباس نثر کی قرأت سے ہی چل سکتا ہے آخر اس میں حیرت کی بات ہی کیا ہے، اس میں فلاں فن کار موجود ہے۔

۲۔ اس شاہکار نثر کا امتیازی نشان کیا اس کا اسلوب ہے ؟

۳۔ اس کی نثر شاہکار ہے مگر اس میں اسلوب نام کی کوئی چیز نہیں۔

اوّل الذکر سوال میں فن کار کے اسلوب نگارش کی وہ انفرادیت جلوہ گر ہے جس کی موجودگی میں یہ بتانا آسان ہوگا کہ اس اقتباس نثر کا فن کار کون ہے۔ جب کہ دوسرے سوال میں اسلوب بیان کی امتیازی شان سے فن کار کی پہچان ہوگی اور تیسرے فقرے کا حال بالکل عیاں ہے۔ یعنی شخصیت یا اسلوب کی غیر موجودگی سے فن پارہ طرز نگارش کی دولت سے محروم ہو سکتا ہے۔ تیسرا فقرہ اسی شئے نادرہ

سے محروم ہے۔ میرے خیالات کی تشریح و تصریح میں عابد علی عابدؔ نے بڑی دقت نظر کا ثبوت دیا ہے۔ میرے کا خیال ہے کہ اسلوب شخصیت سے اسی وقت مزین ہوتا ہے جب فن کار یہ محسوس کرے کہ شخصیت اسلوب کے لئے لازمی عنصر ہے۔ واضح رہے کہ یہ کہنا کہ کسی شخص میں حیرت انگیز اور عجیب و غریب انفرادیت ہے کچھ معنی نہیں رکھتا نہ اس سے اس کی تعریف و مدح مقصود ہوتی ہے۔ انگریزی میں جانسن کی جانسنی تحریر (JOHNSONS) کہلاتی ہے کہ اس کی انفرادیت دل پذیر نہیں۔ ہنری جیمز (امریکہ کا مشہور ناول نگار) کے متعلق ایچ جی ویلز نے کہا ہے کہ انداز نرالا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گویا کوئی پانی کا بھینسا، مٹر کا دانا اٹھانے کی کوشش کر رہا ہے۔ مراد یہ ہے کہ انفرادیت عجائب غرائب ادبیات میں شامل نہیں ہونی چاہئے۔ ورنہ انفرادیت کا انداز تو مسلم ہو جائے گا لیکن ذوق سلیم ایسے انداز یا اسلوب کو اچھا نہ کہے گا۔

مثال کے طور پر مولانا ابوالکلام آزاد کی ایک منفرد تحریر دیکھئے جس میں اسلوب تو موجود ہے مگر اس کو اچھا اسلوب کہنے کو جی نہیں چاہتا۔ تحریر پیش ہے۔

"ان اقوال سے معلوم ہے کہ اس زمانے میں جدت تراشیوں کی بنیاد پڑ چکی تھی یہ کتاب و سنت سے بعد و ہجرت اور ترک براہین یقینات شرعیہ و تشبث بہ ظن و تخمین، بحث و تحرض و تلعب بہ طلسمات اوہام واہوا و قیاس غیر صالح و غیر موجود موید بالوحی کے شجرۃ الزقوم کے ابتدائی برگ و بار تھے جو آگے چل کر اس قدر پھلے پھولے کی علم و عمل کا کوئی گوشہ ان کے ثمرات ردیۂ و خبیثہ سے خالی نہ رہا۔ اور شریعت الہیہ طرح طرح کے ظنون فاسدہ و آرا رشتہ و قیاسات متخالفہ و سبل متفرقہ و طرائق قدداد قواعد متناقضہ و تاویل الجاہلین و انتحال المبطلین و حبل المتین..... کا مجموعہ بنا دی گئی"

یہ اقتباس "تذکرہ" (تذکرہ مکتبۂ احباب انار کلی لاہور مرتبہ فضل الدین احمد مرزا طابع اشرف پریس لاہور) سے ہی لیا گیا ہے۔ جو مولانا کے علم و فضل اور انکے انفرادی طرز تحریر اور اسلوب نگارش کا آئینہ دار ہے لیکن نقاد مشکل سے راضی ہوں گے کہ اس ٹکڑے کو آزاد کی نمائندہ نثر کا درجہ دیں اور یہ اسلوب بیان

انکی انفرادیت کے نمونے کے طور پر پیش کریں ، تو مقصود یہ ہے کہ انفرادیت اچھی بھی ہو سکتی ہے اور بری بھی۔ اور صرف اچھی انفرادیت سے اچھا اسلوب پیدا ہوتا ہے محض کچھ الفاظ کا استعمال اور مغلق تراکیب وضع کرنے کی قوت سے اسلوب کی خوبی پیدا نہیں ہوتی۔

مولانا ابوالکلام آزاد ہی کا اسلوب ذرا ملحوظ خاطر رکھئے "تذکرہ" میں ان کی انفرادیت محض انفرادیت ہے، خوبیٔ نگارش یا حسن اسلوب نہیں "غبار خاطر" میں البتہ ان کی تحریر اس اسلوب کی کسوٹی ہے جس کا ذکر پہلے فقرے میں کیا گیا ہے، تکمیل فن کے مراحل طے کرتی ہے تو خوبی کہلاتی ہے۔

تیسرے فقرے میں جو اسلوب کا لفظ استعمال کیا گیا ہے تو اس سے مراد اظہار فن کی تکمیل ہے۔ جب یہ کہا جائے گا کہ امیرالدین صاحب کی تحریر دلچسپ تو ضرور ہے لیکن اسے لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیئے۔ سردست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں ہے، تو مراد یہ ہوگی کہ فن کار اظہار کے مختلف پیرایوں پر قدرت نہیں رکھتا اور طریق اظہار دریافت نہیں کر سکا جو اس کے مفہوم کا ابلاغ مکمل طور پر بھی کر دے اور اس کی انفرادیت بھی مسلم کر دے۔

دراصل پروفیسر مرے یہ کہنا چاہتے ہیں کہ تیسرے معنی میں جو اسلوب کا لفظ برتا گیا ہے تو اس کا اطلاق ایک فلسفی پر تو ہو سکتا ہے لیکن انشا پرداز پر یا ناول نگار یا شاعر کے اسلوب پر نہیں ہو سکتا مراد یہ ہوئی کہ تیسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ محض افکار کے اظہار و ابلاغ کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ جذبات اور واردات کے ابلاغ سے ایک دنیائے خیالی کی تصویر کھینچنے سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔

اب دوسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے اس پر غور کیجئے۔ مارلو میں تصنع اور الفاظ کا طمطراق کیسا ہی کیوں نہ ہو بہر حال اسکا ایک خاص اسلوب ہے۔ یہی اسلوب مطلوب و مقصود فن ہے۔ ہم اس اسلوب کا شاید مکمل تجزیہ نہ کر سکیں، نہ اس کی جامع و مانع تعریف کر سکیں۔ لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ ہم جانتے ہیں کہ مارلو نے جس خوبصورتی سے

اور جس اسلوب خاص سے اپنی چیزیں لکھی ہیں شیکسپیر بھی وہاں پر نہیں مار سکتا اس کا جلال شاہانہ کسی کو نزدیک نہیں پھٹکنے دیتا یہ بات البتہ بڑی وضاحت سے کہنی چاہیے کہ اقتضائے وقت کا مکمل احترام ہے۔ یہاں فنکار کی ذات اور آفاقی اقدار گویا مل جل کر شیر و شکر ہو گئی ہیں۔ اسی اسلوب میں فنکار اپنی ذاتی واردات اور تجربات کو آفاقی تجربات کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ غم ذات کو غم کائنات بنا دیتا ہے۔ غم یار غم روزگار میں تبدیل ہو جاتا ہے یہ اسلوب ادبی تخلیق کا نقطۂ عروج ہے اور اس کے بغیر کلاسیکی عظمت کبھی حاصل نہیں ہو سکتی۔ منطقی بیان کے لئے نثر ہی موزوں پڑتی ہے اور دراصل فکری اور منطقی موضوعات اور نثر میں مسلسل بیچ فکر ہی نہیں ملتی بلکہ مسلسل بیان اور مسلسل وضاحت کا عمل بھی ملتا ہے۔ بیان کسی بھی جغرافیائی خطے کا ہو یا کسی جرم کا، اگر اسے بالکل سچائی پر مبنی ہونا ہے تو وہ نثر میں ہی ہو سکتا ہے اسی طرح نثر طنزیہ مضامین کے لئے بھی مناسب حال ہو سکتی ہے۔ مرے کا خیال ہے کہ شکل یا صورت سے نہ تو کوئی چیز نثر ہے یا نظم بلکہ اس کا مواد ( ) یہ طے کرتا ہے کہ یہ نثر ہے اور یہ نظم۔

وضاحت پسندی نثر کی ایسی پہچان ہے جو بقول مرے نظم میں نہیں ہوتی۔ ان کا خیال ہے کہ نثر کو نظم بنانے کا رویہ یا چلن اسلوب کے ارتقا کے لئے ایک زہر قاتل ہے۔ سادہ اور روزمرہ کے مضامین پر کھوکھلی اور بے جان تزئین کاری کا فن آسانی کے ذریعہ فراہم ہو جاتا ہے۔ اتنا آسانی سے وہ مٹتا نہیں۔ لہٰذا فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنے جذبات و احساسات کو اپنی زبان میں آسان تر طرز نگارش کے ذریعہ صفحۂ قرطاس پر منتقل کرے۔ مرے کا خیال ہے کہ اگر کسی فنکار کو سادہ اور آسان طرز تحریر پر قابو ہو گیا تو اس کی زندگی کی کمائی وصول ہو گئی۔

مڈل ٹن مرے زبان کی اس صفت پر خصوصیت کے ساتھ روشنی ڈالتا ہے۔ جو فنکار کے روح و قلب میں تحریک و ترنگ پیدا کرتی ہے۔ مرے کا خیال ہے کہ اسلوب ان لفظوں میں محفوظ ہے جو اپنے مختلف معنوی پہلوؤں کے سبب نہ تو نقادوں کے ہاتھ لگتے ہیں، نہ قاری کے اس استعمال سے کبھی

ایک لفظ کی معنویت سامنے آتی ہے اور کبھی دوسرے کی اور جس کی بنا پر اسلوب معانی کے سمندر بنہ در تہہ گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ پھر بھی مرے نے واضح طور پر اعلان کیا کہ جہاں ترسیل کا ایجاز ہے وہاں اسلوب کی موجودگی یقینی ہے اور جہاں ترسیل کا ایجاز نہیں وہاں اسلوب کا نہ ہونا کوئی تعجب کی بات نہیں۔

" For style wholly depends upon this precise communications; where is not, style does not exits." (The problem of style P.66)

مرے نے مزید وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ ایسا محسوس ہو سکتا ہے کہ افکار اور جذبات کی ترسیل بعض لوگوں کے لئے نہایت آسان کام ہو لیکن حق یہ ہے کہ ناقص اور مہمل جذبہ یا فکر کی ترسیل شاید آسان ہو لیکن جذبوں کا تعلق ادب سے ہے، ان کا اظہار آسان کام نہیں ہے۔ جیومیٹری کے سوال کی ترسیل آسانی سے ہو سکتی ہے لیکن شاعر کیلئے یہ بات صحیح نہیں ہو سکتا ہے کہ حساب کے ماہرین بھی اپنے اظہار بیان میں اسلوب کی دولت سے مالا مال ہوں اور ان کا مطالعہ اسلوبیات کے لئے مفید ثابت ہو مگر ادب میں ناقص اور باطل خیال جیسی کوئی شے نہیں ہوتی یہاں حسن خیال یا فکر سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور جذبات کی لہروں کی زیر نگیں رہنا ہوتا ہے۔

In Literature there is no such thing as pure thought: in literature, thought is always the hand maid of emotion." (p.67)

ان جذبات وافکار کے بیان کے لئے صاحب اسلوب کے پاس چند علامتیں محفوظ ہونی چاہئیے ظاہر ہے کہ الفاظ علامت کا کام انجام نہیں دے سکتے، کیونکہ الفاظ کی معنوی شکلیں متعین نہیں ہوتیں اور ہمیشہ ارتقاء پذیر رہتی ہیں لہٰذا مرے جسے لفظ کہتے ہیں، وہ دراصل ملفوظات اور مختلف آوازوں کا مجموعہ یا سر ہے اور انھیں بامعنی آوازوں کے ذریعہ فن کار اپنے جذبات کی ترسیل کرتا ہے اور

پوری کتاب میں مرے نے اس امر پر اصرار بھی کیا ہے کہ " اسلوب کا بنیادی مسئلہ بھی یہی ہے کہ فنکار اپنے جذبات کی مکمل ترسیل کسی خصوصیت کے ساتھ پیش کر پایا یا نہیں ؟"

مڈلٹن مرے استاندال کی تعریف اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کی خاص اصطلاح فکر سے بحث کرتا ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ " اسلوب کا وجود اسی میں مضمر ہے کہ موجود افکار کے ساتھ سب حالات و کوائف کو جوڑ دیا جائے ان افکار کے اظہار اثر کو کلیت بخشنے والے ہوں"

مرے کے مطابق اس تعریف میں لفظ " فکر " لغوی فکر کا مترادف نہیں ہے بلکہ اس میں خود شناسی اور خود اعتمادی کے علاوہ مطالعہ کی گہرائی اور جذبات کی فراوانی بھی پوشیدہ ہے۔ اس ایک لفظ " فکر " میں بقول مرے استاندال نے سب سمیٹ لیا تھا۔ اسی طرح اس تعریف کا دوسرا لفظ حالات یا کوائف بھی مد نظر ہے۔ فن کار کے حالات و کوائف مختلف نوع کے ہو سکتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ فن کار جذباتی ہو یا بہت سنجیدہ ہو یا ظرافت آمیز ماحول میں گرفتار ہو سکتا ہے یا ماحول کی سنجیدگی میں فن کار استعاروں کی کھوج میں نکلے۔ تو یہاں جاننا ہوگا کہ استعارے صفات کے کھوج کے نتیجہ میں برآمد ہوئے ہیں ان کا تزئین کاری سے کوئی تعلق نہیں۔ بہر حال مرے کا خیال ہے کہ فن کار کو کچھ بھی لکھے۔ متحرک کائنات کے بیدار منظروں سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا وہ جس شے کو غیر متحرک تصور کرتا ہے۔ وہ بھی متحرک ہے۔ مرے کا خیال ہے کہ دراصل یہ مناظر صفات کی تشکیل کرتے ہیں۔ جو دراصل استعارے کی شکل میں نمودار ہوئی ہیں۔

مرے کا تصور اسلوب ان نقادوں سے قریب ہے جو اسلوب کی تخلیقی جوہر پر اصرار کرتے ہیں۔ مرے چاہتا ہے کہ فن کار قاری کو کچھ سوچنے پر مجبور نہ کرے بلکہ اس کے لئے ایک خصوصی جذبۂ تحرک کا نذرانہ تیار کرے اور اس کو پیش کرے اس کام کے لئے فن کار کو چاہیئے کہ قسم قسم کے ذریعوں کا استعمال کرے۔

اس احساس کے تحت مرے کا یقین ہے کہ کسی لفظ کی جذباتی موج یا لہر اس سے نکلنے والی آواز میں موجود نہیں ہوتی بلکہ اس علامت یا ادبی معنویت کا ایجاز

ہی اسلوب کا جوہر ہے جس نے اس کو ترک کیا وہ اسلوب سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا ہے۔

ایجاز نگاری کے لئے مرے اسلوب میں ٹھوس اور غیر مبتذل عناصر (CONC RETENESS) کی شمولیت کی رائے دیتا ہے اور کہتا ہے ٹھوس اور غیر مبتذل حقائق استعاروں کی معاونت سے ادبی شکل و صورت میں بآسانی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں اس کے لئے استعاروں پر قابو پانے کی برابر کوشش کرنی چاہیئے استعاروں کے ذریعہ ہی بعید عمیق اور نازک ترین جذبات بآسانی ترسیل کی منزلوں سے گزر جاتے ہیں۔ نازک و عمیق جذبات کے اخراج کو ہی مرے کرسٹی لائزیشن (CRIST ALIZATION) یعنی ارتکاز جذبہ کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ مرے کے مطابق یہی ارتکاز جذبہ ایجاز کی کلید ہے اور تمام انفس و آفاق کے استعاروں کا ذریعہ بھی یہی ارتکاز جذبہ ہے۔

نتیجہ کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مڈلٹن مرے اسلوب کو اس وجہ سے منفرد اور خصوصی تصور کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ خصوصی قسم کا جذبہ یا اظہار ہوتا ہے اور کچھ اسالیب دوسرے اسالیب سے اس لئے مختلف اور مزید خصوصی نظر آتے ہیں کہ ان کے فن کار دیگر انسانوں کے مقابلے زیادہ جذبہ و احساس کی دولت سے مالا مال ہوتے ہیں۔ یا اس وجہ سے بھی کہ یہ فن کار ایسے خصوصی جذبے کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں جو معمولی نوع کے قاری کے ذہن سے ماورا ہوتے ہیں۔ اور کبھی کبھی یہ بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ غیر معمولی اسالیب کے جوہر میں فن کار کی یا تو بیجا انانیت یا اس کی جاہلیت مضمر ہوتی ہے۔ ایسے فن کار قاری کو متحیر کرنے یا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لئے ایسے غیر معمولی حربے استعمال کرتے ہیں۔ جہاں کبھی اسلوب کی بدنمائی دکھلائی دے گی وہاں اس کی کسوٹی یہ متعین ہوگی کہ وہ بدنمائی اسلوب کے لئے ضروری ہے یا نہیں۔ اگر جذبات کی ترسیل کے لئے یہ بدنمائی ضروری نہیں تو کہنا پڑے گا کہ فنکار بے قلم ہے اور قاری کو خواہ مخواہ چکمہ دے رہا ہے۔

۸ء۱ انگریزی زبان وادب میں الف۔ ایل۔ لوکس کا تصور اسلوب نہایت اہمیت کا حامل ہے اس لحاظ سے اس کا تجزیہ بھی حسب حال ہوگا۔ لوکس کی

مشہور زمانہ تصنیف "سٹائل" یہاں پر زیر مطالعہ ہے۔ ساتھ ہی یہاں ان نکات کا بیان کیا جا رہا ہے جن کا کسی طور پر اردو طرز نگارش سے تعلق ہو سکتا ہے۔ یہ اس لیے کہا جا رہا ہے کہ لوکس نے انگریزی اخلاق اور انگریزی زبان کی وراثت کو مایۂ نازشئے تصور کیا ہے اور اس کی پیروی و تقلید کی تلقین کی ہے۔

یہ امر حقیقت پر مبنی ہے کہ بڑے بڑے فن کار اور اعلےٰ دماغ لوگ اپنے ملک کی تہذیب و تمدن کی حفاظت نہ کر سکے اگرچہ وہ اسلوب کی بیش قیمت دولت سے سرفراز تھے۔ تاہم اسلوب کی قدر و قیمت اس سے کم نہیں ہوگی لوکس فلابیر کے اس خیال کی تنقید کرتا ہے جس کے ذریعہ فلابیر اسلوب کے مقابلے مضمون کو ترجیح دیتا ہے اور مضمون کی ترجیحی بنیاد پر اسلوب کی تشکیل کرتا ہے۔ لوکس کا خیال ہے کہ فلابیر کا فارمولا نصف سچائی پر مبنی ہے کیوں کہ اسکاٹ۔ ڈکینس۔ بالزاک۔ ہیوگو اور شیکسپیئر وغیرہ کی شہرت کی بنیاد یہی اسلوب ہے دراصل جب تک انسان جذباتی مخلوق ہے تب تک وہ الفاظ کے اثرات سے محفوظ ہو رہا ہے اور اسلوب کی اہمیت باقی رہے گی۔

لوکس تشکیل اسلوب کے لئے گہرے اور عمیق مطالعہ کو اتنا اہم نہیں سمجھتا جتنا فکر کی شفافیت اور جذبہ کی اظہاریت کو۔ جذبہ کی اظہاریت وہاں ناکام ہو جاتی ہے جہاں فنکار فکر کی گڑبڑ جھالا میں پھنس جاتا ہے اور الفاظ ابہام کے شکار ہو جاتے ہیں۔

لوکس کہتا ہے کہ اسلوب کی تعلیم دینا ناممکن ہے اور تعلیم و تدریس کا انتظام بھی کیا جائے تو وہ انتظام نقصان دہ ثابت ہوگا لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ تعلیم کی فضا سے مایوس ہو کر غیر مہذب دور کی جاہلیت کی طرز کی طرف مراجعت کیا جائے گا اگر تعلیم و تدریس سے صاحب طرز فنکار پیدا ہو سکتے تو ارسطو کی بوطیقا اور شعریات پڑھ کر یونان میں نہ جانے کتنے فنکار صاحب طرز ہو جاتے لیکن ایسا نہیں ہوا نہ کوئی نیا ارسطو پیدا ہوا نہ سسرو اور نہ ہی لانجائنس اور کیو نٹیلین وغیرہ لوکس کا خیال ہے کہ ان نقادوں نے کسی تخلیقی فنکار کو فائدہ نہیں پہنچایا بلکہ الٹے مرعوب کیا ہے اور احساس کمتری کا شکار بنایا ہے۔ اس کے باوجود لوکس تعلیم کی لازمی

ضرورت کو محسوس کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ شیشہ بھلے ہی ہیرا نہ بنے لیکن اس کو چمکا یا جاسکتا ہے آگے مزید لکھتے ہیں کہ کوئی انسان پیدائشی فنکار نہیں ہوتا عظیم سے عظیم فن کاروں کو بھی دنیا میں سیکھنا پڑا ہے اور محنت و ریاضت کے استقاہ سمندر کو عبور کرنا پڑا ہے تب کہیں جاکر "اسلوب" کا موتی دستیاب ہوا ہے۔ لوکس کہتا ہے کہ انسان خود زندگی میں رونما مختلف تجربوں سے سیکھتا رہتا ہے تو یہ فطری بات ہوگی کہ مطالعہ سے کوئی کیوں نہ سیکھے۔

یہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لوکس تضاد فکر کا شکار ہے لیکن دراصل وہ دو نکتوں کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہے:

(۱) بعض فن کار پیدائشی عظیم ہوتے ہیں اور ان کو اپنی طرز نگارش کیلئے کوئی محنت و ریاضت نہیں کرنی پڑتی۔

(۲) جبکہ دوسرے قسم کے بعض فن کار پیدائشی عظیم تو ہوتے ہیں لیکن انھیں اپنی طرز نگارش کی تشکیل کے لئے کافی محنت و ریاضت کرنی پڑتی ہے۔

لوکس تشکیل اسلوب کے تین مقاصد بیان کرتا ہے۔

(۱) مختلف صاحب قلم کے فن پاروں سے زیادہ سے زیادہ صفات اور ادبی کیف و نشاط سے مسرور ہونا۔

(۲) واضح بیان، واضح تحریر، اور واضح فکر پر قابو اور ان کا ارتقاء۔

(۳) زبان کی خالصیت کو برقرار رکھنے کی کوشش۔ لوکس کی خواہش ہے کہ ہمیں ورثے میں جو زبان ملی ہے (۳) کی خالصیت میں ذرا بھی آنچ نہ آئے اور اس کی مشعلوں کو مزید تیز اور برق آگیں کریں تاکہ آنے والی نسلوں تک یہ صحیح و سلامت پہنچ سکیں زبان کی خالصیت برقرار رکھنے کے لئے لوکس قواعد کی پابندی کو ہر ممکن خیال میں رکھنے کی صلاح دیتا ہے لیکن وہ یہ بھی جانتا ہے کہ زبان ارتقاء کرتی رہتی ہے۔ اس لئے تنظیم و ضابطہ (DISCIPLINE) کو مد نظر رکھتے ہوئے زبان کے دائرہ کو وسعت دیا جاسکتا ہے۔

ادبی اسلوب کی وضاحت کرتے ہوئے لوکس کہتا ہے کہ اسلوب محض ایک

ذریعہ ہے جس کے سہارے ایک شخصی دوسرے شخص کو یا ایک شخصیت دوسرے شخصیت کو متاثر کرتی ہے:

Literery style is simply a means by which one personality moves others.

دراصل ایک شخصیت دوسری شخصیت کو الفاظ کی تازگی اور بالیدگی کے ساتھ جذبات کی آمیزش سے بھی متاثر کرتی ہے کیوں کہ اسلوب الفاظ سے مزین شخصی سیرت کا نام ہے:

" It is personality clothed in words character embodied in speech."

لوکس کا خیال ہے کہ فن کار صرف اپنی تحریر کو ہی قاری کے سامنے پیش نہیں کرتا بلکہ اپنی سیرت کو بھی پیش کرتا ہے لہٰذا وہ فن کاروں کو مشورہ دیتا ہے کہ صرف دکھلاوے کے لئے اچھا بنا رہنا مناسب نہیں بلکہ واقعتاً جیسا کہ وہ اپنی تحریر میں موجود ہے ویسا ظاہری طور پر روزمرہ کی زندگی میں بنے، تب اس کی زندگی آفاقی ہو سکے گی۔ لوکس اپنے اس نظریے کی تائید میں یونان کے مفکرین کا حوالہ دیتے ہیں، جنھوں نے انسان کی سیرت پر کافی زور صرف کیا ہے ارسطو کے حوالے سے لوکس تین صفات کا خاص طور پر ذکر کرتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

(۱) حسن سلوک۔

(۲) حسن سیرت۔

(۳) جذبۂ ایثار

لوکس کہتا ہے کہ ارسطو کے تین سو سال بعد لونجائنس نے بھی کہا تھا کہ: اسلوب کی سب سے عظیم کامیابی شخصیت کی بازیافت ہے۔" نیز لونجائنس کا ہم عصر کوئنٹیلین نے بھی کہا تھا، "میرا مقصد ہے کہ میں خطیب میں سیرت کی بلندی پیدا کروں۔ ایسی سیرت جو الفاظ کی شعلہ بیانی سے نہیں بلکہ اخلاق کی بلند صفات سے تشکیل پاتی ہو۔"

لوکس کا یقین ہے کہ آج جو فن کار زندہ رہ گئے ہیں، وہ شخصیت اور سیرت

کے سرمائے سے مالا مال تھے۔ ساتھ لوکس یہ بھی جانتے ہیں کہ روسو، بائرن، بادلیئر وغیرہ اچھے فنکار تو تھے لیکن اچھے انسان نہ تھے۔ اخلاق سے متعلق یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔ کیا اخلاقی قدریں بدلتی رہتی ہیں؟ کیا آج جن قدروں پر انسان کی شخصیت پرکھی جاتی ہے کل وہ بیہودہ اور فرسودہ خیال کی جاتی رہی ہوں یہ ایک گنجلک مسئلہ ہے۔

سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ کیا فن کار کی سیرت ہی سب کچھ ہے؟ کیا فنکار کی سیرت کا تعلق عوام کی سیرت سے نہیں ہے؟ لوکس کا خیال ہے کہ عوام کی سیرت کے مطابق ادب میں ان کی لئے دلچسپی اور آسودگی کا سامان مہیا کرنا ضروری ہے لیکن اتنا نہیں، جس سے اخلاق کی دیواریں منہدم ہو جائیں۔ آخر اخلاق سے لوکس کیا مراد لیتا ہے؟ اسی سوال کا جواب "سٹائل" میں اس طرح دیا گیا ہے کہ،

"ایسے مختلف انسانی صفات جو ہر زمانے میں اور ہر جگہ پر اہم سمجھے جاتے رہے ہیں، اخلاق سے عبارت کئے جائیں گے۔"

ان ہی میں نرمی، حسن سلوک، بھائی چارگی، انسان دوستی، عالمگیر محبت، جیو اور جینے دو کا سبق اور سچائی وغیرہ وہ صفات ہیں جن کو بغیر کسی حجت کے لئے قبول کیا جا سکتا ہے۔

عابد علی عابد لوکس کے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں: "لوکس نے ٹھیک کہا ہے کہ ٹیلر نہایت اعلیٰ اسلوب رکھتا ہے اور وہ زبردستی سے کام لے کر نفیس و لطیف انفرادیت کو اسلوب کا نام دے رہا ہے، یعنی شعوری طور پر بات کرنے کے ایک شبوے کی تخلیق لوکس اس بات کی صراحت کرتا ہے کہ ادبی اسلوب ایک طریق کار ہے، جس سے فنکار دوسروں کو متاثر کرتا ہے اسلوب کا مسئلہ درحقیقت شخصیت کا مسئلہ اور عملی نفسیات کا مسئلہ ہے یہی وجہ ہے کہ منطقی بنیادیں پہلے رکھی جانی چاہئیں؛ نیز ظائف بلاغت کے اصول انھیں پر مبنی ہونے چاہئیں یہ اصول منطقی پیرایوں کے پابند ہوتے ہیں عقلی پیمانوں کے پابند ہوتے ہیں اور پڑھنے والوں کو نہ اکتاتے ہیں اور نہ اسے جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتے ہیں۔"

"چہار مقالہ" میں بھی فن کار کا منصب اسی اعتبار سے بلند بتایا گیا ہے جس اعتبار سے وہ دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنکار اپنے اسلوب سے پڑھنے والوں کو کس طرح متاثر کرے ؟ خاص طور پر ان کے جذبات کو کسی خاص طرح سانچے میں ڈھالے بالکل واقعاتی نثر میں بھی جذبے یا احساس کا سراغ ملتا ہے... لوکس کا ایک فقرہ بہت بلیغ ہے وہ کہتا ہے :۔

"ریاضیاتی حل بھی جمالیاتی حسن کے حامل ہو سکتے ہیں" (اگرچہ یہ بات کہتے ہوئے خوف کی کپکپی سما جاتی ہے) یہ درست ہے کہ اقیلدس کی بعض شکلیں اپنی منطقی انداز بیان اور اختصار کے باعث پڑھنے والے کے ذہن میں ایک خاص جمالیاتی حس پیدا کرتی ہے۔

لوکس کے نظر میں فنکار کی شخصیت اتنی اہم نہیں ہے کہ جہاں فنکار جذبے سے بالکل کٹ کر کچھ قانونی قسم کے فیصلے دیتا ہے وہاں بھی وہ اپنے کو جمالیاتی طور پر متاثر کر سکتا ہے شرط یہی ہے کہ فنکار کو یہ بات معلوم ہو کہ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ اس طرح ترغیب اور تشویق کے انداز میں کہنا ہے کہ بات قاری کے در گوش پر دستک دے اور فوراً دل میں اتر جائے شخصیت کی صفت کہ وہ اپنے بیانات تسلیم کرنے کے متعلق رغبت کی حس پیدا کرتی ہے سب سے اہم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نگارش کا اختصار منطقی پیرایہ بیان ترغیب دینے کا فن، یہ سبھی باتیں اپنی جگہ پر اہم ہیں لیکن اہم ترین عنصر یہ ہے کہ فنکار کی اپنی شخصیت کے متعلق قاری کا کیا خیال ہے ؟ دیکھ لیجئے جب ہم کسی سے مشورہ لیتے ہیں تو مشورہ کی خوبی اور صحت سے قطع نظر مشیر کی شخصیت ہمیں کتنی متاثر کرتی ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ اسلوب ایک ذریعہ ہے۔ لوکس کے قول کے مطابق جس کے وسیلے سے انسان ایک دوسرے کے افکار اور جذبات میں شریک ہوتا ہے بنیادی بات یہ نہیں کہ فنکار کو لکھنے کا سلیقہ ہے یا نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ لکھنے والے کی شخصیت قاری کے لئے نفرت انگیز یا کراہت آمیز تو نہیں ؟ صرف و نحو بیان و معانی اور علوم شعریہ پر عبور کر لینے سے کچھ نہ ہوگا اگر آپ کے قاری آپ کو ناپسند کرتے ہیں تو وہ آپ کی تحریر کو بھی ناپسند کریں گے۔ "اگر آپ چاہتے ہیں کہ آپ کی تحریر" قبولیت عام کا رتبہ حاصل کرے تو آپ کی شخصیت کی خوبی اور آپ کی راست کرداری علی الترتیب

اچھی اور مسلم ہونی چاہئے۔ جزوی ہی سہی جو لوگ اپنی کتابوں کی اشاعت کرتے ہیں، وہ لوگوں کی نظروں میں چڑھ جاتے ہیں۔ مصنف اپنی کتابیں تو بیچتے ہیں لیکن اپنی شخصیت کے اسرار بغیر کسی قیمت کے بے نقاب کر دیتے ہیں۔"

فن ریا سے نہیں بلکہ فن خلوص سے بڑھتا اور پنپتا ہے ادب کو تبلیغ اخلاق کا ذریعہ بنانا درست نہیں لیکن کم از کم فن سے خلوص برتنا لازم ہے۔ ارسطو کا قول قابل دید ہے وہ کہتا ہے:

"خطیب اپنے کلام کو تب کامیاب سمجھتا ہے کہ اس نے جو اخلاقی اقدار اور فیصلے متعین کئے ہیں، لوگ ان پر عمل کریں۔ لیکن واضح رہنا چاہئے کہ اگر خطیب صرف حسن الفاظ اور حسن تعبیر کی بھول بھلیاں میں کھو گیا اور منطقی پیرایۂ بیان کو کائی سمجھ بیٹھا تو بات نہیں بنے گی۔ اسے خود ایک معیار پر پہونچ کر الفاظ کے ذریعہ اپنی شخصیت لوگوں کے سامنے پیش کرنی چاہئے تاکہ وہ غور کر سکیں۔ خطیب کی اپنی صورت حال کیا ہے؟ انسان جب کسی چیز کے متعلق رائے قائم کرتے ہیں تو وہ پہلے یہ طے کرتے ہیں کہ خطیب کیسا ہے؟ اگر عوام اسے اپنا دوست سمجھیں گے تو صورت اور ہوگی اور اگر اس سے متنفر ہوں گے تو اس کی خطابت بیکار ہو جائے گی خطیب اگر کامیاب ہونا چاہے تو اس کے لئے تین صفات سے متصف ہونا ضروری ہے (ثبوت سے قطع نظر، یہ تین صفات نہایت ضروری ہے)

۱۔ اس کی سوجھ بوجھ نمایاں ہونا چاہئے۔

۲۔ اس کی راست بازی اور خوش اخلاقی مسلم ہونی چاہئے۔

۳۔ عوام سے اسے ہمدردی ہونی چاہئے۔

ارسطو جیسا سرد مہر اور غیر جانب دار فلسفی یہ باتیں کرے تو حیرت ہوتی ہے لیکن انکی صحت پر بھی ایمان لانا پڑتا ہے۔..... پروفیسر لوکس نے لونجائنس کا ایک فقرہ نقل کیا ہے جس کا عیناً ترجمہ حسب ذیل ہے:

"اسلوب کی رفعت ایک بڑی شخصیت کی گونج ہے۔"

بہرکیف لوکس کی فن کاروں سے اپیل ہے کہ وہ اپنے قارئین کو ہر قیمت پر مسرت بہم پہنچائیں اور ان کا دل جیتنے کی کوشش کریں اس کام کے لئے صفات عالیہ کی ضرورت

ہوتی ہے۔ ساتھ ہی بیہودہ باتوں سے اجتناب کے لئے اور وقت کے تحفظ کے لئے ایجاز نگاری کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ فن کار کو ان دونوں نکتوں کو ذہن میں محفوظ رکھنا چاہئے۔

"It is bad manners to give them needless trouble. Therefore clarity. It is bad manner to waste their time. Therefore brevity."

لوکس کے مطابق، اظہار و ترسیل سے سماجی افادیت کا رشتہ قائم ہوتا ہے اور یہ ترسیل اسی حد تک فائدہ مند ثابت ہوتا ہے جس تک اس میں شفافیت اور وضاحت کے عناصر موجود ہوں گے۔ واضح اور صاف اسلوب کی جانب لوکس اناتول فرانس کی طرح ہی مکرر انداز میں اشارہ کرتا ہے۔ اناتول فرانس نے اسلوب کی تین خصوصیات شمار کرتے ہوئے بتایا تھا کہ اسلوب کی پہلی خصوصیت واضح ہونا۔ دوسری بھی واضح ہونا اور تیسری بھی واضح ہی ہونا ہے۔ لوکس بھی ابہام یا اشکال کو سخت ناپسندی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اسی لئے لوکس یہ مشورہ دیتا ہے کہ لمبے لمبے فقروں کی جگہ چھوٹے چھوٹے فقروں کو لکھنا چاہئے اور زبان و بیان اور خیال کی تنوع سے پیدا ابہام کو دور کرنے کے لئے ان کو مختلف مختصر حصوں میں تقسیم کر دینا چاہئے۔

ارسطو کی طرح لوکس بھی استعاروں کی اہمیت کا حامی ہے لیکن لوکس کے نظریہ کے مطابق اسلوب کا واضح ہونا ضروری ہے اس لئے وہ از حد زیادہ مزین استعارہ سے اجتناب کرنے کی بات کرتا ہے۔ ساتھ ہی قدیم اور روایتی استعاروں کے استعمال کے تین فائدے شمار کرتا ہے (۱) مضمون کا واضح ہونا (۲) مضمون کا پر کیف و سرور انگیز و پر گداز ہونا اور (۳) مضمون میں جدت و ندرت کا پیدا ہونا۔

استعاروں پر قابو پانے کے لئے بقول لوکس ادب کو خون جگر کا نذرانہ پیش کرنا پڑے گا۔ محنت کرنی پڑے گی اور مصیبتیں جھیلنی پڑے گی تب کہیں جا کر ایک استعارہ کی تخلیق ہو سکے گی۔ ہو سکتا ہے کہ کوئی فنکار قاری کو متحیر کرنے کے لئے کوئی بھونڈا سا استعارہ ڈھونڈ نکالے لیکن بقول لوکس استعاروں کی تخلیق کا مقصد قاری کی خدمت کرنا ہے نہ کہ اسے چکمہ دینا۔ لہٰذا فنکار کو چاہئے کہ وہ انانیت کے

پھندے سے نکل کر انسان کی عام فضا میں آئیں، کیوں کہ جھوٹی انانیت تحریر کو معمہ بنا دیتی ہے اور فنکار کی آفاقیت کو تباہ کر دیتی ہے۔

اسلوب کا واضح ہونا، لوکس کے نزدیک اتنا اہم ہے کہ وہ "ٹائپ اور فارمولا سمیت روایت" کی پیروی کرنے کو بھی تیار ہے۔ اگرچہ ٹائپ کے استعمال سے اسلوب تباہ ہو سکتا ہے تاہم اس کی اہمیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اسلوب کے واضح ہونے سے لوکس یہ قطعی مراد نہیں لیتا کہ اختصار کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے بلکہ اختصار و ایجاز ہی وہ صفت اسلوب ہے، جس کے طفیل میں قاری کا بیش قیمت وقت برباد ہونے سے بچ جاتا ہے۔ یہ فن کار کا قاری کے ساتھ حسنِ سلوک بھی ہے کہ وہ ایجاز کی تکنیک کے ذریعہ دقت طلب باتوں کو چند لمحوں کے اندر قاری تک پہنچاتا ہے۔ اختصار و ایجاز اس لیے بھی اہم ہے کہ اسی کے زیر اثر فن کار کم لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے ایجاز نگاری سے فن میں شوکت توانائی اور برقیت پیدا ہوتی ہے۔

Brevity can give gracs, it can give force; but it can aive also rapidity."

لوکس کے مطابق یہ ایجاز نگاری غیر شعوری انداز میں ظہور پزیر ہوئی ہے اور اس کا تعلق اس عمیق سادگی سے ہوتا ہے جس کے سبب یونانی اور فرانسیسی فنکار مشہور اور معروف ہیں یہ ایجاز نگاری ہی ہے جس میں بقول لوکس پر خاموشی یا زیر قبضۂ فن کار ایک اختصار موجود ہوتا ہے۔ لوکس کو خطرہ ہے کہ ایجاز نگاری کے بطن سے ابہام نہ پیدا ہو جائے اس لئے وہ ایجاز کی حدیں مقرر کرتا ہے:

لوکس نے اس ایجاز و اختصار کی تین حدیں مقرر کی ہیں۔

(الف) مضمون اتنا گٹھا اور کسا ہوا نہ ہو کہ معنی معمہ بن جائے۔

(ب) تنوع مضمون کو ایجاز کے مساوی اہمیت دینے سے بھی اختصار کی حدیں متعین ہوتی ہیں۔

(ج) گھسے پٹے اوصاف اور پرانی صفتوں سے سخت احتراز بھی ایجاز کی حد بندی کر سکتا ہے۔ لوکس کا خیال ہے کہ صفات، تعداد میں خوب زیادہ ہوں لیکن اپنی ندرت اور خصوصیت کے اعتبار سے بھی کم نہ ہوں۔ اس طرح سے ایجاز خود بخود ابہام سے بچ جائے گا۔ انھیں حدوں کے پیش نظر، لوکس اسلوب نثر کو بول چال کے اسلوب سے نہ تو اتنا دور تصور کرتا ہے۔ اور نہ بہت قریب۔ سوئفٹ کی تعریف نثر، "مناسب مقام پر مناسب الفاظ کا استعمال" پر تنقید کرتے ہوئے لوکس کہتا ہے کہ یہ تعریف ناقص ہے کیوں کہ یہ تعریف اس نثر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی جو مزین ہے اور شعری بھی۔ ساتھ ہی یہ تعریف سادہ نثر کو بھی بے لطف بنا دینا چاہتی ہے اور ادب میں بے لطفی سے بڑھ کر کوئی عیب نہیں ہے۔

لوکس کا جھکاؤ ایسی سادگی کی طرف ہے جو ایجاز، تنوع اور خالصیت کی دولت سے مالا مال ہے۔ اس سادگی میں لوکس فن کار کی شخصیت اور سیرت کے ساتھ ایک پرشکوہ اظہار کو بھی شامل کرتا ہے۔ ساتھ ہی اس خطرے کی طرف نشاندہی کرتا ہے کہ عمیق اور قابلِ احتراز عناصر کبھی کبھی سادگی کے حجاب میں تخلیق میں سما جاتے ہیں لہٰذا یہ جاننا ضروری ہے کہ غیر متعین غیر واضح اور مبہم بیان تخلیق کو کمزور کر دیتا ہے:۔

" There are, I think, few styles of any kind that do not gain new strength from a passionate hatred of unreality of the woolly and the nebulous, the indefinite and the imprecise.[۹۸]

"یعنی شخص ہی اسلوب ہے" Le style c'est l' homme memo" ۶۹

اسلوبیات کے ضمن میں یک اہم نکتہ فکر قائم کرتا ہے۔ بفن نے اسلوب سے متعلق جو بات کہی ہے اس پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ بفن علم الحیات کا ماہر تھا اور یہ فقرہ علم الحیات کے رموز سے متعلق ہے! انسائیکلو آف برٹینکا میں بھی اس امر کی تصدیق کی گئی ہے معترض کہتے ہیں کہ بفن یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ انسان کی زبان، جانوروں کی زبان سے کس طرح متمیز ہے مثال کے طور پر شیر کی غراہٹ اور پرندوں کی چوں چوں کی آوازوں میں کس نوع

کے اثرات پوشیدہ ہیں۔ لوکس کا خیال ہے کہ بفن کی تعریف جہاں سے آخذ کی گئی ہے۔ اس کا علم الحیات سے کوئی سروکار نہ ہو کر اسلوبیات سے گہرا رشتہ ہے گبن نے بفن کے ہی عبارت کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ، "اسلوب" کردار یا شخصیت کا عکس ہے۔ یوجین ویرو نے بفن کی تعریف کی تاویل کرتے ہوئے کہا کہ آپ اپنی دنیا کے کسی دو مصنفین کی تخلیقات کا انتخاب کریں۔ آپ دیکھیں گے کہ ان دونوں کا آہنگ باہمی طور پر مختلف ہے اور ان کو الگ الگ پہچاننے میں کوئی دقت نہیں ہوتی اسلوب کا عرفان ضابطہ اختلاف (LAW OF SEPARATION) سے ہوتا ہے۔

معاشیات۔ احساسات۔ رہن سہن اور اظہار بیان کی اپنی مخصوص طرز کی بنا پر ہی ادوار فرقوں، قبائل اور اشخاص میں باہمی اختلاف ہوتا ہے۔

ایف۔ آئی۔ اسپار۔ شانٹ نے اسلوبیات میں شخصیت کی آمیزش کو ایک فطری عمل سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ فطرت کے لحاظ سے اسلوب جیسی کوئی حیرت انگیز چیز نہیں ہوتی۔ اسلوب کام کرنے کا ایک ڈھنگ ہے لیکن عام حالات میں کام یوں ہی ہو جایا کرتا ہے۔ فنون احساسات کے اظہار کا ذریعہ ہیں اور فن میں اظہار کے لئے اسلوب کی وہی اہمیت ہے جو اظہار بیان کے لئے زبان کی؛ جہاں اسلوب احساسات کے بیان کا ایک ذریعہ ہے وہاں فطرت انسانی بھی اسلوب کا ایک ایسا انتظام والنصرام کا ذریعہ ہے جس کی تفہیم و تشریح خود باطن سے ظاہر ہوتی ہے۔ جو نہ تو حیرت انگیز چیز ہے اور نہ اوپر سے تھوپی ہوئی چیز ہے۔

پیڑ نے بھی فنکار کی حقیقی جلوہ نمائی کو اظہار ادب کے لئے لازمی قرار دیا ہے اور اسی طرح سے شخصیت اور اسلوب کے باہمی رشتے پر مختلف نقادوں نے روشنی ڈالی ہے جس سے بفن کے قول کو تقویت پہنچتی ہے۔ لیگن (LIGON) شخصیت کو چار حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔

(۱) جسمانی سطح جس میں فن کار کی شکل و صورت، جسمانی قوت، حواس خمسہ وغیرہ کا مکمل احاطہ ہوتا ہے۔

(۲) ذہنی سطح جس میں فنکار کی ذہانت، یادداشت، قوت متخیلہ، علم منطق

اور فلسفہ وغیرہ آتے ہیں۔

(۳) جذباتی سطح جس میں تاثر، جذبات و احساسات اور کیفیات کی پیچیدگیاں شامل ہیں۔

(۴) سیرت یا اخلاقی سطح جس میں فطرت، اخلاق، قدر، اعمال ضروریات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

ان تمام سطحوں سے اسلوبیات کا رشتہ قائم ہوتا ہے اسی لئے گوئٹے نے اسلوب کا رشتہ ذہنی نقل (COPY OF MIND) چیسٹر فیلڈ نے لباس ذہن (DRESS OF THE MIND) مڈلٹن مرے نے فکر انسانی (THOUGHTS OF ARTIST) ہربرٹ ریڈ نے ذہنی اعمال، فکر، احساسات، جذبات اور ذہنی تحریک۔ ایف۔ ایل۔ لوکس نے زندہ دلی اور سیرت نگاری، ہڈسن نے شخصی صفت، شوپنہار نے دماغی صورت حال گائی این لوکاک نے مصنف کی شخصیت کا ایک حصہ، دیلے نے شخصیت کا غیر منقسم حصہ، نیومین نے ذریعہ تفکر، ایلیٹس نے فکر اسلیڈ نے انفرادیت فکر و زبان۔ شیرن نے انفرادیت اظہار، جانسن نے شخصی، دوکے نے انفرادیت، انہماک کنتک نے فطرت فنکار، لوئین نے تاثر و اظہار، دہائٹ نے فنکار کا غیر منقسم اور خداد حصہ، کاربکیس اور آرتھر گینج نے فنکار کا اندرون۔ ویجلی نے لباس خیال، سیبک نے انفرادی اجتناب کا لرج نے قوت متخیلہ کی پرواز کی آزمائش اور سسترو نے شخصیت کا اظہار قرار دیا ہے۔

اس طرح ایک جائزے کے مطابق اسلوب، جسمانی سطح اور ذہنی سطح سے دست و گریباں ہے۔ ذہنی سطح سے مراد ذہانت۔ عقل و دانش، دماغ، قوتِ فکر، ذہنی عمل اور اس کا رد عمل سب آجاتا ہے جس میں فنکار کے تاثرات، احساسات، جذبات، زندہ دلی اور تجربات شامل ہیں۔ ان ہی سے فن کار کی شخصیت، فطرت، اور اس کی سیرت کی تشکیل ہوتی ہے۔ شخصیت فنکار کے اسلوب کا جزو لاینفک ہے۔ اسی امر پر سسترو گوئٹے، مرے، لوکس، ریڈ، شوپنہار وغیرہ جیسے فن کار و نقاد ہی مصر نہیں ہیں۔ بلکہ غور کیجئے تو بات اور پیچھے جاتی ہے اور سقراط تک جا پہنچتی ہے۔ سقراط سے یہ فقرہ منسوب ہے،

"انسان اپنے کلام سے پہچانا جاتا ہے"

افلاطون کے یہاں بھی اس قسم کے بہتیرے فقرے موجود ہیں اور سینیکا نامی رومن فلسفی نے پ۲۱،۲ ≡ میں ان فقروں کو جمع کر دیا ہے۔ ارسطو نے بھی خطابت کے باب میں جو کچھ لکھا ہے۔ ان کا صاحب طرز فنکار کی شخصیت سے گہرا تعلق ہے ارسطو نے فن کار کے فیصلے اور اس کے احساس دروں کا کافی شد و مد سے بیان کیا ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ فنکار اپنے فیصلے ایک خاص انداز میں صادر کرتا ہے اور اپنے پڑھنے والوں کے تاثرات و احساسات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر کرتا ہے وہ خود اپنے تاثرات کے اظہار پر بھی مجبور ہوتا ہے۔ نتیجتاً پڑھنے والے اس کے تاثرات کی نشاندہی کر سکتے ہیں اس پیچیدہ عمل میں جو چیز ادب کو یا فن پاروں کے شائقین کو متاثر کرتی ہے اور در حقیقت ان کے جذبات کا الاؤ روشن کرتی ہے، وہ فنکار کی شخصیت ہے جو اسلوب کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔

شخصیت کیا ہے؟

واضح رہے کہ فنکار کی شخصیت انقلاب زمانہ کی بنا پر تغیر ہو سکتی ہے اس پر ایسے بھی لمحات آتے ہیں جب وہ ریا کاری سے بالکل معرّیٰ اور خلوص کا پتلا ہوتا ہے اور وہ ان حالات کا شکار بھی ہو سکتا ہے جب وہ محض ریا کاری بن جائے اس مرحلے پر غیر موضوع نہ ہوگا اگر لارڈ جیسٹر فیلڈ کے نام جانسن کا شاہکار خط کا ذکر نہ کیا جائے جس میں جانسن بیحد بے نیازی کا ثبوت دیا ہے۔ اور جیسٹر فیلڈ کی تعریف سے انکار کیا ہے برخلاف اسکے غالب نے نوابان رامپور کے نام حاجت طلبی اور غرض مندی کا جو خط لکھا ہے اس سے یہ مراد نہیں کہ غالب خوددار نہ تھے بلکہ فن کار کی شخصیت لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتی رہتی ہے ۔

یہاں یہ سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ

آخر شخصیت کیا ہے؟ لہٰذا چند اہم معروف تعریفیں جس سے شخصیت کا تعین ہو سکے۔ پیش نظر ہے۔

"شخصیت" "[illegible]" کی مترادف ہے۔ [illegible]

لیٹن لفظ "[illegible]" کا ترقی یافتہ روپ تسلیم کیا جاتا ہے۔ پرسونا کا استعمال ڈراما کے کرداروں کے لئے ہوتا تھا مگر آگے چل کر شخصیت کا اہم مترادف پرسنالوئیٹی

نکل آیا۔ سے میک ڈگال نے شخصیت کو دماغی اشکال و اعمال سے اوگڈن نے انسان کا باطن نام سے کٹیل نے خصوصی حالات میں انسانی سلوک سے کرن نے ایک انسان کو دوسرے سے مختلف کرنے والا عناصر سے مارڈن پرنس نے فرد کی حیاتیاتی، طبعی اور دماغی قوتوں اور تجربوں سے سے عبارت کیا ہے۔

1) R.B. Cattell :An Introduction to pers onality study 1950 page 20

2) A synthetic unity of all mental feature and functions in their intimate interplay" The Energies of Man 1932 P 360

3) Personality is the rxpression of man's inner life"

4) Personality is that which determines behaviour in a defined situation" An int roduction to personality study P 22

5) "All the essentialPsychological process that distinguish one person from another" Psychology 1955 P. 190

6) The sum total of all the Biological innate disposition, impulses, tendencies, appetites and instincts of the individu-al and the disposition of and tendencies acquired by experience".
- the unconscious 1929 P. 532

ہنری مری نے شخصیت کا جو تصور پیش کیا ہے، وہ بہت جامع ہے اس نے شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا مختلف تناظرات میں مطالعہ کیا ہے۔ مری نے نہ مکمل طور پر تحلیل نفسی کو اپنایا، نہ فعلیتی نقطۂ نظر کو ـــــ نہ سماجی آشریحات کے اصولوں پر اکتفا کی اور نہ ہی مطالعہ جینز اپنا واحد ماخذ بنایا۔ اسی طرح اس نے نہ صرف "مزاجی کیفیات (TEMPRAMENT) کی بنا پر نفس انسانی کو سمجھنے کی کوشش کی اور نہ ہی محض ماحول کے اثرات کو حرف آخر بنا مری

کا ذہن ان تمام یک طرفہ رجحانات کو من وعن قبول کرنے پر مائل نہ ہوا۔ اس کا شخصیت کا تصور اس لحاظ سے بہت پہلودار ہے کہ اس نے شخصیت کے مختلف عناصر کو سمجھنے کے لئے اوپر بیان کئے ہوئے سب ہی مدرسہ ہائے فکر سے استفادہ کیا، انھیں وسعت دی اور اپنے نظام شخصیت میں ان کا مقام متعین کیا۔ اسی بنا پر مری نے اپنے سسٹم کو "شخصیات" PERSONOLOGY کہا ہے۔

اس کا خیال ہے شخصیات کے مطالعے کے لئے اصل معروض افراد ہیں۔ گروہ نہیں۔ لیکن افراد کا مطالعہ ایک مجرد اور قائم بالذات ہستی کی طرح نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ ان کو ان کے ماحول کے پورے سیاق وسباق میں سمجھنے کی ضرورت ہے چنانچہ مری نے شخصیات کے مطالعے کے لئے مندرجہ ذیل اصولوں کو مدنظر رکھنا ضروری سمجھا۔ وہ اپنی شخصیت کا نظریہ بنانے میں اصولوں پر کاربند رہا اور ان کی مدد سے اپنے نظریوں کو جامع بنانے کی کوشش کی۔

۱ : شخصیات کو سمجھنے کے لئے مشاہدہ، مطالعہ، تجربہ اور تحقیق کے طبیعاتی سائنس سے مختلف ہیں۔ اس لیئے اس کا مطالعہ ایک مخصوص علم کی حیثیت سے ہونا چاہیئے۔ اسکے لئے دوسری بنیادی سائنسوں سے طریق کار اور پیمانے مستعار لینے کی ضرورت نہیں ہے، بلکہ اس کے اپنے پیمانے وضع کرنے چاہیئے۔

۲ : سماجی سائنسوں، بالخصوص نفسیات کے مطالعہ میں ہمیں دوسرے علوم پر اس لحاظ سے فوقیت حاصل ہے کہ ہمارے معروض انسان ہوتے ہیں اور انسان وہ واحد معروض ہے جو سوچنے سمجھنے، یاد رکھنے، دہرانے، دروں بینی اور تنقید کی صلاحیت رکھتا ہے اسے اپنی ذات کا ادراک اور "شعور" ہوتا ہے۔ اور وہ خود اپنے بہت سے منصوبوں، تحریکات، مقاصد، جذبات، خیالات وغیرہ کو الفاظ میں بیان کر کے ہماری مدد کر سکتا ہے لہٰذا ہمیں اس امکان سے پورا فائدہ اٹھانا چاہیئے۔ قدرتی سائنس کی کسی شاخ میں محققین کے معروض خواہ اپنے بارے میں کچھ نہیں بتا سکتے۔ انسان چوں کہ اپنے تجربات زبان وبیان کے خود اظہار کر سکتا ہے، اس لئے کوئی وجہ نہیں ہے کہ اس کا مطالعہ فعلیتی نفسیات کی طرح محض مشاہدوں کی بنا پر کیا جائے جنہیں

اس کی اپنے بارے میں رائے شامل نہ ہو، یا اپنا خود ادراک کرنے کی صلاحیت کا بالکل دخل نہ ہو بلکہ صرف اس کی حرکات و سکنات سے اس کے مقاصد و معانی کی دریافت کی کوشش کی جائے۔ لہٰذا شخصیت کے مطالعوں میں پیمائش کے ایسے طریقے، فردوں، سوالناموں، پیمانوں اور ٹسٹوں کے استعمال کی اشد ضرورت ہے جن کو ہمارے معروض خود بھریں اور جن کے ذریعہ وہ اپنے جذبات و خیالات کا بطور خود اظہار کر سکیں۔

۴ : شخصیت کے مطالعے کے لئے "شخصیت کی تنظیم" کا تعین کرنا ضروری ہے۔ صرف بہت سے واقعات جمع کر کے انھیں ایک جگہ رکھ دینے سے کام نہیں چلے گا۔ شخصیت کے اوصاف کی کوئی طویل سے طویل فہرست بھی زندہ شخص کا انداز نہیں دلا سکتی۔ اور اس سے بھی کم وقت صرف "ظاہر افعال" کی فہرست ہو سکتی ہے اس کے برخلاف شخصیت کی تنظیم کا حرکی پہلو کی شمولیت ہوتی ہے۔ لہٰذا انسانی شخصیت کا مطالعہ بطور ایک تنظیم کے کرنا چاہیئے۔

۵ : شخصی عوامل کے یہ سلسلے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اندرونی (INTERNAL) بیرونی (EXTERNAL) اندرونی سلسلوں میں فرد کا شعور بھی شامل ہوتا ہے۔ اور اس کے خیالات، جذبات، جبلی تقاضے، افکار، یادیں، احساس، واہمہ، خیال، اس کی جمالیاتی اور تخلیقی کیفیات، نظریے، منصوبے، غرض ہر وہ چیز شامل ہے جس کا فرد اندرونی طور پر تجربہ کرتا ہے۔ یہ تجربہ شعوری اور لاشعوری دونوں طرح کا ہو سکتا ہے۔ بیرونی سلسلوں میں اس کی عادات کا عملی اظہار اور اس کے وہ افعال و اشکال کو شامل ہیں جن کا کوئی دوسرا شخص بھی مشاہدہ کر سکتا ہے۔ یعنی ان کے اظہاری افعال شخصیت کے مطالعے کے لئے ہمیں اپنی توجہ دونوں سلسلوں پر مرکوز رکھنی چاہیئے۔ اور ان دونوں پہلوؤں کی ان کی مناسبت سے انتخاب کئے گئے طریقوں کے ذریعے جانچ کرنی چاہیئے اندرونی کیونکہ بیرونی دونوں پہلوؤں کا احاطہ کیئے بغیر کوئی نظریۂ شخصیت مکمل نہیں ہو سکتا۔

۶ : انسانی زندگی ـــــ اگر اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے تو ـــــ زمانی ـــــ مکانی انفرادی ـــــ وقوعوں کے ضمن میں سمجھی جا سکتی ہے۔ اپنی پوری صورت حال سے الگ کر کے نہیں یعنی فرد کا کوئی بھی تجربہ ایک مکانی نکتہ رکھتا ہے، ایک زمانی تناظر رکھتا ہے اور زمان و مکان اور دوسرے افراد کے ساتھ مل کر ایک عملی اظہاری پہلو رکھتا ہے۔ ہر تجربہ کا پس منظریہ

مثلث ہوتا ہے اور شخصیت کا کوئی مطالعہ ان تینوں پہلوؤں میں سے کسی کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

۷: بین شخصی سیاق و سباق شخصیت کے مطالعے کے لیے بہت سازگار معلوم ہوتا ہے۔ (خواہ بین شخصی ترسیل، ماں باپ کے درمیان ہو یا بھائی، دوست، مخالف، مدمقابل حاکم، عاشق معشوق کسی کے درمیان ہو) کیونکہ شخصیت کے سلسلہ میں ماہر نفسیات کا ایک مقصد یہ جاننا ہوتا ہے کہ فرد اپنے مختلف رشتوں میں کیا سلوک روا رکھتا ہے ان میں ترسیل کے کیا طریقے اختیار کرتا ہے، کیا انداز اپناتا ہے اور اس کا عمل کس طرح دوسروں پر اور خود اس پر اثر انداز ہوتا ہے۔

۸: شخصیت کے مقابلے میں پوری بین شخصی صورت حال کو بہت سے انفرادی ودF.I.E کا ایک مربوط سلسلہ سمجھنا چاہیئے۔ ہر فیلڈ، ایک فرد کے دوسرے پر اور دوسرے کے پہلے پر اثرات، اور ان کے اثرات سے پیدا ہونے والے رد عمل کا مکمل احاطہ ہوتا ہے جس میں داخلی جذبات اور خارجی اظہارات (دونوں کے یا مجموعۂ اشخاص کے) دونوں کے امتزاج ہوتا ہے۔

۹: شعور اور لاشعور دونوں کے شخصیت کے جزو لاینفک ہیں اور شخصیت کا صحیح اندازہ نہ اس کی شعوری کاروائی جانے بغیر ممکن ہے نہ لاشعوری محرکات کا تجزیہ کئے بغیر شخصیت کے بھرپور مطالعہ میں اگر ایک طرف انسان کے عمل ارادہ، انتخاب، منصوبے، فیصلے، پسندیدہ پسند، اور ادراک دیئے یعنی شعور کی مشمولات جاننا ضروری ہے تو دوسری طرف اس کے لاشعوری محرکات، مثلاً جبلتیں، جذبہ و احساس، فراری میکانزم کا میلس اور حصول لذت و مسرت کے طریقے جاننا بھی اتنا ہی ناگزیر ہے۔

۱۰: شخصیت کے کسی پہلو کا احاطہ کرنے کے لئے فرد کے عملی (یا غیر عملی) رخ اور سمت کا اندازہ لگانا ضروری ہے، کوئی عمل، خواہ وہ جسمانی ہو، ذہنی ہو، یا زبانی ہو اس رخ اور سمت کا اندازہ لگانے سے مجموعی طور پر شخصیت کے رجحان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کوئی واحد عمل کسوٹی نہیں بن سکتا ہاں عمل یا جذبے یا خیال کا کوئی نمایاں رجحان کسوٹی بن سکتا ہے۔ ۱۱: مری سنتایان کے اس خیال کی توثیق کرتا ہے کہ کسی فرد کی شخصیت میں مرکزی حیثیت "مشاہدہ" کی نہیں بلکہ "تخیل" کی ہوتی ہے۔ کیونکہ انسانی ذہن بنیادی طور پر اشیا کو سمجھنے کیلئے انکی علامتیں تراشتا ہے (زبان) وہ مختلف چیزوں میں رشتے دریافت کرتا ہے اور غیر متعلق چیزوں میں ربط و تسلسل کی تلاش کرتا ہے کسی ایک وقوع یا شئے کی بنا پر یا عمومی تصورات

قائم کرتا ہے، یا اسکی مستقبل کی زمانی جہتوں کا اندازہ لگاتا ہے۔ لہٰذا انسانی ذہن میں تخیل اس کی وہ قوت ہے جو اسے دوسرے جانوروں سے ممتاز کرتی ہے۔

۱۲: انسان کے رویے اور اقدار اس کی زندگی میں بہت اہم رول ادا کرتے ہیں۔ عموماً ماہرین نفسیات ان عناصر کی کوئی تشریح و تجزیہ پیش نہیں کرتے ان کے مطالعے سے دامن بچاتے ہیں۔ اور انسان کی اخلاقیاتی زندگی کو نظر انداز کرتے ہیں بلکہ اسے نفسیات کے دائرے سے بڑی حد تک خارج سمجھتے ہیں، کیونکہ ان کی توجیہہ یہ ثابت کرنے پر ہوتی ہے کہ نفسیات ایک معروضی علم ہے اور اس کی اخلاقی اقدار کی بنا پر تفہیم غیر سائنسی رویہ ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقدار و نمایاں رویے انسانی شخصیت کی تشکیل میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں! ان کو اپنے مطالعے سے خارج کرکے ہم شخصیت کا دھندلا خاکہ بھی صحیح طور پر نہیں پیش کرسکتے۔

ہنری مرے نے شخصیت کو سمجھنے کے لئے اس کے تین تناظرات میں اپنی نظریں مرکوز رکھی ہیں، اس کا خیال ہے کہ ہر فرد کی ذات میں تین قسم کے پہلو ہوتے ہیں۔

(A) وہ پہلو جس میں نوع انسانی کا ہر ممبر مماثل ہوتا ہے جو ہر انسان میں ایک طرح جلوہ گر ہوتے ہیں (جبلتیں، طبیعاتی ضرورتیں، بنیادی انسانی افعال وغیرہ)

(B) وہ پہلو جن میں ہر فرد کچھ افراد یا افراد کے بعض گروہوں کے مماثل ہوتا ہے جن میں طبقاتی جغرافیائی، معاشرتی، سیاسی، سماجی، تاریخی، قبائلی وغیرہ گروہوں کے اثرات سے پیدا شدہ صفات شامل ہیں: یہ اوصاف، رویے، خیالات، اقدار اور عملی رجحانات، ماحول کے اثرات کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اور مختلف گروہوں کے لحاظ سے انکی اظہاری شکلیں متعین ہوتی ہیں۔

(C) وہ پہلو جن میں ہر فرد منفرد ہوتا ہے۔ انہیں فرد کے مخصوص رویے، اقدار، مزاج، اوصاف، رجحانات اور وہ تمام پہلو شامل ہیں جن سے شخصیت کی "تنظیم" بنتی ہے اور انسانی ذات کی انفرادیت قائم ہوتی ہے۔ انسانی شخصیت کے اوصاف بہت سے اور ان سبھی میں تینوں تناظرات کا امتزاج ہوتا ہے اور ان تینوں تناظرات کو ہم مکمل طور پر مختار نہیں مانسکتے انکے آپس میں روابط کا سلسلہ بھی شخصیت کے تار و پود سے بنتا ہے (نوٹ: مرے کے یہ تصورات شخصیت کے نظریات از پروفیسر ساجدہ زیدی مطبوعہ ترقی اردو بیورو دہلی ۱۹۸۵ سے ماخوذ ہے)

ای۔ ایم۔ بیگن نے اپنی کتاب "ڈائمنشن آف کیرکٹر" میں شخصیت کی چار سطحیں۔ جسمانی۔ ذہنی، جذباتی بتائی ہیں۔ ظاہر ہے کہ کمزور اور لاغر انسان میں چڑچڑاہٹ، تکدر اکتاہٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ ضعیف اور بے وقوف لوگوں کی یادداشت ہمیشہ نشیب و فراز سے گذرتی رہتی ہے اسی طرح جذبات کبھی گرم و سرد رہتے ہیں نیز اسی طرح انسان کے اخلاق بھی بدلتے رہتے ہیں۔ مندرجہ بالا تعریفوں میں بھی شخصیت کو چار ہی تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ جسمانی، ذہنی، جذباتی اور اخلاقی ان چاروں سطحوں سے اسلوب کا براہ راست تعلق ہے۔ جیسا کہ بیان کیا گیا کہ انسان کی شخصیت کی چاروں سطحیں متغیر رہتی ہیں۔ لیکن انسان اور فن کار میں بہت فرق ہے۔ فن کار کا اسلوب ہی اس کی ذات، فطرت، طبیعت، سیرت اور شخصیت ہے۔ اگر فنکار کی شخصیت ہی تغیر پزیر ہے تو اس کے اسلوب کو تغیر پزیر ہونا چاہیئے۔ لیکن ایسا مشاہدہ اور تجربہ میں نہیں ہے۔ ایک موضوع و مواد اور حالات و کوائف کے ایک ہی طرز نگارش ظہور میں آتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شخصیت کی طرح بقول عابد علی عابد اسلوب بھی لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتا رہتا ہے۔

۹/۲ کہیں ایسا تو نہیں کہ اسلوب شخصیت سے فرار کا نام ہے کئی اہم نقادوں میں چیسٹر فیلڈ کا نام اس سلسلے میں اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے تنوع سے فرار کو اسلوب بتایا ہے۔ اردو میں پروفیسر خورشید الاسلام نے بھی اسلوب کو ماورائے شخصیت قرار دیا ہے۔

ان کے مطابق فن کار اپنے آپ کو چھپاتا ہے نہ کہ ظاہر کرتا ہے۔ لیکن مطالعہ اور مشاہدہ اس نظریہ کی تصدیق نہیں کرتا۔ خورشید الاسلام کا خیال ہے کہ یہ بات غلط ہے کہ انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو نمایاں کرنا یا منظر عام پر لانا ہے، انسان کی سب سے خواہش دراصل اپنے آپ کو چھپانا ہے" ــــ حیرت بالائے حیرت! چند اقتباسات کے بعد خود ہی اپنے نظریے کی تردید کرتے ہوئے آگے لکھتے ہیں:۔

" غالب جو اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں وہی شاعری میں ہیں اور وہی اپنے خطوط میں ہیں۔ اس باطنی صداقت کے بدولت اردو شاعری ان کے ہاتھوں میں ہی پہنچ کر کچھ سے کچھ ہو گئی۔ ان کے مکاتیب زبان کے ارتقاء میں نشان میل کی

حیثیت رکھتے ہیں"۔

دراصل بات یہ ہے کہ دنیا کے بہت سے فنکار سیرت کے لحاظ سے اچھے انسان نہ تھے لیکن یہ امر بھی روز روشن کی طرح مثال حق ہے کہ جب بھی کوئی فنکار قلم اٹھاتا ہے تو وہ اس وقت انسانیت کے اعلیٰ ترین مینارے پر متمکن ہوتا ہے وہ انسانیت کے لئے لکھتا ہے اور بوقت تخلیق اس کے سینے میں انسانیت کا درد موجزن ہوتا ہے۔

دنیا کا کوئی فنکار ذلیل اور برے سے برا آدمی بھی یہ نہیں کہتا ہے کہ وہ انسانیت کا دشمن نہیں ہے بلکہ انسانیت کی فلاح چاہتا ہے آپ کہہ سکتے ہیں کہ برے آدمی کا ہر قدم برائی پر مبنی ہوتا ہے برائی کے اقدامات بھی جب انسانیت سوز اعمال ہی ہیں جو بخلاف انسانیت کا پہلو کس طرح نکل سکتا ہے۔ لیکن عمیق مطالعہ اس سوال کے اثبات کے پہلو تلاش کرتا ہے اور دعویٰ کرتا ہے کہ دنیا کے کسی فنکار نے ۲۳ یہ تسلیم نہیں کیا کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے انسانیت سوز ہے آگ ہلاکت کا سامان ہے اور ایک سازش ہے یا وہ فنکار جو ان دونوں میں ہے اور حیوانوں درندوں کے نشاط و سرور کا سامان مہیا کر رہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمیق مطالعہ مزید شبہات کو بھی پیدا کرتا ہے اور یہ چیلنج کرتا ہے کہ دنیا کے کسی فنکار نے حیوانوں، درندوں، چیلوں، گدھوں اور بھیڑیوں کے لئے کچھ نہیں لکھا ہے صرف انسان کے لئے ہی لکھا ہے۔ اس تحریر کا مدعا یہ ہے کہ فنکار ہمیشہ انسان کے لئے ہی لکھتا ہے چاہے وہ اس کا ہمزاد ہی کیوں نہ ہو اور جب بھی وہ قلم اٹھاتا ہے تو انسانیت اس کے لئے سامنے آکھڑی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ ممکن ہے ایک فنکار جو سیرت کے لحاظ سے اچھا انسان نہ ہو لیکن قلم کے لحاظ سے اچھا انسان ہو غرضکہ اس کی شخصیت جس کا تعلق اسلوب سے ہے بدی اور ضلالت سے بچی ہوتی ہے۔

معترض کہہ سکتے ہیں کہ ایک فن کا رجو بدی و ضلالت کا پتلا ہے اور ٹھیک اس وقت جب وہ بدی و ضلالت میں پھنسا ہوا ہو، نیکی اور فلاح کی بات کرے تو کیا یہ نہیں کہا جائے گا کہ اس کی گھر کی شخصیت کچھ اور ہے اور باہر کی کچھ اور اندر سے وہ کچھ ہے اور باہر سے کچھ نیز کیا یہ صحیح نہیں ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو چھپاتا ہے اور اصلی شخصیت کچھ اور ہے۔ لہٰذا اس امر کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ایسے ذلیل فنکار جو لمحۂ تخلیق میں بھی ذلیل ہوتے ہیں مگر خیر باتیں کرتے ہیں ان کے بارے

میں کہنا کہ وہ شخصیت کو چھپا رہا ہے کیا صحیح نہ ہوگا؟

فلوبیر نے ظاہر اور باطن کی اس کشمکش سے آزاد ہونے کے لئے پہلے تو یہ نظریہ پیش کیا کہ فنکار کو غیر شخصیت ہونا چاہئے۔ اس نے مادام رولائے واشانت پی کے نام ایک خط میں لکھا کہ،

"فن کار کو اپنے فن اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح خدا اپنے تخلیق میں نادیدہ لیکن مکمل قوت والا، جسے ہم جگہ جگہ محسوس کریں۔ لیکن دیکھیں نہیں مگر یہ ہے کہ بقول رولاں بارت فن اور حقیقت کے درمیان لامحالہ ایک طرح کی (DISCREPANCY) ہوتی ہے۔

فلوبیر خدا بننا چاہتا ہے یعنی وہ حقائق کو اس طرح دیکھنا چاہتا ہے جیسے کہ وہ دراصل ہیں لیکن اگر یہ ثابت ہو جائے یا ثابت نہ ہو صرف اس بات کا شک ہو جائے کہ یہ سب محض التباس ہے۔ یہ معاملہ اشیاء کا نہیں، بلکہ اشیاء کو محسوس کرنے کے طریقے کا ہے۔ تو کیا ہے؟ بقول پٹرک سوئیڈن، پھر اس کے دو ہی حل ممکن ہیں یا تو ناول نگار اپنے شبہات کا اظہار ناول میں ہی کردے یا پھر اصرار کرے۔ ضد کرے، قاری کو یقین دلائے یا مطمئن کرے کہ وہ جو کچھ لکھ رہا ہے وہ دکھا نا ہے، بتانا نہیں۔ لیکن اشیاء جب ایک بار دیکھ لی جائیں (یعنی ان کا ادراک کر لیا جائے) تو پھر وہ اس ذات سے آزاد نہیں ہو سکتیں جس نے ان کا ادراک کیا ہے۔ ادراک کرنے والی ذات سے آزاد ہونے کے معنی یہ ہیں چوں کہ اس ذات کے ارادے خواہشات، تقاضے، یہ سب اس شئے کے ادراک پر اور اس طرح اس شے کی خود اپنی ہستی پر اثر انداز ہوتے ہیں پھر فن کار یا تو صرف انھیں چیزوں کا اظہار کرے جو اس کے اپنے بطون میں بند ہے۔ اس کی اپنی ذات کا حصہ ہیں یا اس بات پر صبر کرے کہ حقیقت کا جو بھی اظہار کریگا اس میں اس کی ذات کا رنگ شامل ہوگا اور پھر بھی اسے اپنے قاری کو مطمئن کرنا ہوگا کہ یہی حقیقت ہے۔ اس مشکل کو حل کرنے کے لئے فلوبیر نے لوئیز کولے کے خط میں اپنے مشہور خیال کا اظہار کیا کہ اس کی نظر میں وہ کتاب بہترین ہے، جس کی تخلیق کرنا اس کی تمنا ہے، جو محض نفی کے بارے میں نہ ہو ایسی کتاب جو کسی ظاہری شئے سے متعلق نہ ہو بلکہ محض

اسلوب کی قوت سے اپنے کو قائم کرے ــــ ایسی تخلیق جس میں صرف باطنیت کی صدا سنائی دیتی ہو اور اسلوب کی قوت سے قائم ہو لمحۂ تخلیق میں فن کار کی اصلی شخصیت سے کس طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ فنکار کی شخصیت دراصل ینگ کے نظریہ "پرسونا" سے مشتق ہو سکتی ہے۔ انسان شخصیت کی دوئی اور اس کی طبیعت میں مضمر تضادات، شخصیت میں بہت سی گتھیاں پیدا کر دیتے ہیں اور انسان کی نفسیاتی آزادی اس کی بے ساختگی اور اس کی معصومانہ دلکشی کو ختم کر دیتے ہیں کیوں کہ اپنی شخصیت کے نمایاں رجحانات کو پس پردہ رکھنے والے کا ضمیر چور کا ضمیر ہوتا ہے جو پکڑا بھی نہ جائے تو ضمیر کی ملامت سے بچ سکتا ہے نہ پکڑے جانے کے خطرے سے۔ اور ضمیر کی سرزنش احساس گناہ کو جنم دیتی ہے اور بے ساختگی کو کچل ڈالتی ہے ــــ اس بحث سے تین نکتے واضح طور سے نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) ہو سکتا ہے کہ شخصیت کی دوئی کے سبب انسان اپنی فطری بے ساختگی اور آزادی سے محروم ہو بیٹھا ہو۔ ایسے لوگوں سے اسلوب کا کوئی علاقہ یا سروکار نہیں ہو سکتا۔

(۲) ہو سکتا ہے کہ لمحۂ تخلیق میں فنکار عظمت و شوکت کھو بیٹھا ہو اور ضمیر کے چور کے سخت دباؤ کے تحت وہی لکھ بیٹھا ہو جو نہ صرف انسانیت بلکہ خود اس کے لئے باعث شرم ولجاجت ہو۔ اس لحاظ سے غالب کے خط میں شخصیت کی تغیر پزیری کو کوئی دخل نہ ہوگا بلکہ وہی ان کی اس لمحہ میں وہی شخصیت کہلائے گی۔ تاریخ گواہ ہے کہ ضمیر کے چور کے سخت دباؤ کے باعث لکھی جانے والی تحریریں، غالب کے لئے ہمیشہ مجروح خاطر ہوئیں اور آج ان کی اہمیت تاریخی زیادہ ہے، ادبی کم۔

(۳) ہو سکتا ہے کہ لمحہ تخلیق میں فن کار عظمت و شوکت سے ہم کنار ہو اور پوری روشن ضمیری کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر بھی عظمت و فــــر منتقل کر رہا ہو۔ جیسا کہ اسلوب غالب کا عام تخلیقی رویہ ہے۔

یاد رہے کہ "لمحۂ تخلیق کے وقت جنبش قلم" کا نکتہ ان اخذ کردہ نتائج میں بے حد اہم ہے۔ اس کے بغیر شخصیت کی تغیر پزیری کا مغالطہ یا دوسری شخصیت کا مفروضہ بے سبب تشکیل پا جائے گا۔ جس کی کوئی تاویل کرنا بعید از دلیل

سبب شاید اسی لئے تخلیق کی روشن ضمیری کے تدنظر، برنیٹکا میں شخص کیا اسلوب نہ کہہ کر ادیب کو اسلوب بتایا گیا ہے۔ انسائیکلو آف برٹینکا کے الفاظ ملاحظہ کریں۔

" The style, it appears, is not the man himself but the artist himself."

" اسلوب شخص نہیں، بلکہ فن کار ہے۔" سینٹ تھومس نے " شخص کو فطرت کی ہر حقیقت سے برتر قرار دیا ہے کیونکہ فرد شعور اور انفرادیت کے امکانات سے نوازا گیا ہے۔ کرسچن وُلف نے شخصیت کے تصور میں شعور ذات اور حافظے کی قوت پر زور دیا ہے اور دے بیئرنے شخص کو فہم و ادراک کا حامل قرار دیا۔ لوک نے کہا " وہ ایک ذہن اور فہیم ہستی ہے جو عقل اور غور و فکر پر قادر ہے اور اپنی ذات کا شعور رکھنے کے قابل ہے" ۔ ڈیکرٹ نے شخصیت کو انسان کا اصل جوہر بتایا جو ایک ناقابلِ تقسیم مرکز ہے اور کانٹ نے انسان کی پیدائش کو مقصد تخلیق کائنات سے عبارت لیا اور اسے " راز کن فیکون" کا حامل بتایا۔

" گراہم" اپنی کتاب انگلش اسٹائل میں لکھتے ہیں۔ اگر اسلوب (اسٹائل) شخصیت کا جلوہ ہے تو دنیا میں جتنے شخصیت سے مالا مال مصنف ہوں گے۔ اتنے ہی اسالیب ہوں گے ۔ اس تعریف میں مصنف کے بجائے اگر فن " کر دیا جائے تو تحریر حقیقت کے کچھ قریب ہو جائے گی۔ سچائی یہ ہے کہ ہر مصنف کے پاس شخصیت نہیں ہوتی۔ بلکہ شخصیت کا ظہور شاذ فنکاروں میں ہوتا ہے۔ تاریخ ادب گواہ ہے کہ شخصیت سے مالا مال فنکار کم ہی پیدا ہوئے ہیں، اسی لئے شاذ اسلوب کا ظہور ہوتا ہے میر نے خوب کہا ہے ؎

برسوں لگی ہوئی ہیں مہر و ماہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

غالب بھی کہتے ہیں ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

اور بہت سے صاحب اسلوب فنکا بھی یہی بات دہراتے ہیں کہ دنیا میں بہت اچھے اچھے سخنور پیدا ہوئے ہیں لیکن انداز بیان کی دولت سے بے چارے سخنور مالا مال نہ

تھے۔ دراصل چمن ہستی میں کوئی شخصیت بڑی مشکل سے پیدا ہوتی ہے۔ فلک کے ہزاروں سال چکروں کے بعد شخصیت کی نمود ہوتی ہے۔ اگر شخصیت ایسی ہی آسان شئے ہوتی تو حیوانوں اور پا کھوں پر بھی اس کا اطلاق ہوتا۔ دنیا کے سبھی حیوان ایک ہی جیسے کیوں ہوتے ہیں؟ حتیٰ کہ ان کے رنگ، روپ، چال، ڈھال، بولی اور آواز میں بھی امتیاز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ کوؤں کو لے لیجئے، کتوں کو لے لیجئے۔ وہ چاہے ممبئی، عظمی کے ہوں یا راجدھانی کے مگر سب ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ جسانیت کی ایسی مثال ملنا مشکل ہے۔ ایسی یکسانیت کی مثال ان شہروں کی عمارتوں میں بھی موجود ہے۔ جہاں اکثر لوگ چلتے چلتے راستے میں ہی گم ہو جاتے ہیں۔ ہاں! لال قلعہ کا راستہ، تاج محل کا راستہ یا قطب مینار کا راستہ کبھی گم نہیں ہوتا۔ اسی طرح دنیا کے بعض حیوان بھی اپنی پہچان کرا لیتے ہیں۔ جیسے اقبال کا شاہین یا فردوسی کا سیمرغ۔ لیکن ان کی پہچان کی بنیادی وجہ وہ فن ہے جو خون جگر کی سیرابی کے مرہون منت ہے۔ دراصل شخصیت ہی کسی انسان کی پہچان کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ اور شخصیت کی تشکیل کے لئے نادر تخلیقی خون جگر کا اخراج لازم ہے۔ تاج محل ہو یا شاہین دونوں شخصی خون جگر کے نادر نمونے ہیں۔ ان دونوں میں فن کار کا پورا ظاہر و باطن پوشیدہ ہے۔ غرض کہ اقبال کی پہچان شاہین سے ہو سکتی ہے۔ اور اسی طرح تاج کے معمار کی شناخت بھی ان کے پوشیدہ ظاہر و باطن کے جمال و گداز میں موجود ہے۔ لہٰذا یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ شخصیت فنکار میں ہے، انسان میں نہیں۔ حقیقت پر مبنی ہوگا فن کار بھی انسان ہی ہے مگر اس بھیڑ سے الگ ہے جہاں اس کو پہچاننا مشکل ہو جائے۔ اس کے پاس ایک نشان امتیاز ہے اور وہ ہے شخصیت۔ بھیڑ کے پاس نہ شخصیت ہے اور نہ ایسے آفاقیت کی آرزو ہے بھیڑ کا آدمی محض حیوانوں کی طرح معاش کی فکر میں صبح سے شام تک ادھر اُدھر تگ و دو کرتا رہتا ہے اور مشین کے کل پرزوں کی طرح دفتروں میں، کھیتوں میں، کارخانوں میں، ملوں میں کام کرتا رہتا ہے۔ اس بے چارے کی دو روٹی کا انتظام ہونا چاہئے چاہے محکمہ جنگلی سے ہو یا محکمہ چیجندی سے ہو یا کسی تدریسی محکمہ سے۔ کہیں سے پیٹ بھرے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ وہ پیٹ بھرنے کے لئے ہی پیدا کیا گیا ہے، اور اس پیٹ بھرنے میں اس کے پاس کوئی جائز، ناجائز، اچھا یا برا معیار نہیں ہے۔ حیوانوں

اور مشینوں کی طرح ان انسانوں کے پاس شخصیت نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ یہ ایک بھیڑ ہے جو مشینوں کی طرح کام کر سکتی ہے لیکن مشینوں کی ایجاد نہیں کر سکتی۔ ان کے پاس نہ دل ہے اور نہ دماغ۔ بس حیوانوں کی طرح ایک پیٹ اور ایک اعضائے تولید ہے جس کے لئے وہ پیدا کئے گئے ہیں۔ غالباً اسی نکتہ کے پیش نظر ارسطو نے غلام ذہن سے کسی ایجاد کی امید کو لغویت سے عبارت کیا ہے۔ اسی بھیڑ میں اسی انسان کی شناخت ممکن ہے جو اپنے فن میں یکتا و یگانہ ہو۔ ضروری نہیں کہ علم و فضل اور دانش و بینش کے بلند ترین معیار سے ہی کسی انسان کی پہچان ہو سکے۔ بلکہ جہل و ضلالت اور کمینہ خصلت فطرت سے بھی انسان اپنی پہچان کرا سکتا ہے۔ بوجہل کی مثال اس امر کے لئے بیّن دلیل ہے۔ محض مہذب اور شریف النفس آدمی ہی اپنی پہچان بنانے میں کامیاب نہیں ہوتا بلکہ ڈاکو، بدمعاش اور بدخصلت لوگ بھی اپنی پہچان کرا سکنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ تریاق یا کونین اپنے مفید اثرات کی بنا پر عام و خاص میں مشہور ہو بلکہ زہر یا پوٹیشیم سائنائٹ اپنے مضر اثرات کے بنا پر ہی مشہور ہے اور پہچانا جاتا ہے۔ غرضکہ یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے پوٹیشیم سائنائٹ اپنے زہریلے جوہر کی وجہ سے عام و خاص میں مشہور ہے۔

اسی طرح وہ خاص انسان جو اپنے مفید یا مضر اثرات کے بنا پر ہر عام و خاص میں مشہور و معروف ہوتے ہیں۔ دراصل ایک شخصیت سے مزین ہوتے ہیں اور وہ خصوصی جوہر جو عام و خاص میں مفید یا مضر اثرات کی بنا ڈالتا ہے دراصل ان کی شخصیت کا وہ جوہر ہے جس سے وہ اپنی پہچان کرا پانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

دراصل یہ اسلوب کے نفسیاتی مطالعہ پر مبنی دعویٰ یا کلیہ ہو سکتا ہے کہ ہر وہ آدمی جو اپنے مفید یا مضر اعمال و افعال سے سماج پر ایک اثر ڈالتا ہے عام لوگوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اسکی زندگی میکانکی نہ ہو کر فعال و متحرک ہوتی ہے وہ حیوانوں کی طرح نہ ہو کر اس سے کہیں زیادہ اشرف، مہذب اور باشعور یا ذلیل، کمینہ خصلت اور گمراہ ہوتا ہے حتیٰ کی اس کی روزمرہ کی بولی میں بھی عام لوگوں سے فرق ہوتا ہے۔ اور اس میں بھی شناخت کی انفرادیت موجود ہوتی ہے۔ یہی شناخت کی انفرادیت اس خاص آدمی کی شخصیت ہے۔

یہ بھی ایک کھلا ہوا مشاہدہ ہے کہ ہر خاص و عام آدمی سماج کو متاثر نہیں کر پاتا

اگرچہ ان کے پاس دیکھنے میں مفید یا مضر اعمال تاثرات وغیرہ موجود ہوتا ہے۔ دراصل یہ رنگ سیاہ کی طرح میڈی آکرس ہوتے ہیں یہ ناش کے پینٹ کے مسخرے کی طرح جس کی اپنی کوئی پہچان نہیں ہوتی بلکہ اسے جو چاہے جس طرح چاہے استعمال کر سکتا ہے اسکے مانند ہوتے ہیں۔ درحقیقت سماج کو وہی آدمی اپنے مفید یا مضر افعال سے متاثر کر پاتا ہے جو یہ بھی جانتا ہو کہ سماج کو اپنے مفید یا مضر اعمال سے کیسے مسرور کیا جا سکتا ہے یا کیسے رنج پہنچایا جا سکتا ہے۔ یہ کام فنکار بخوبی سرانجام دیتا ہے۔ فن کار جانتا ہے کہ مفید یا مضر اعمال کو کس تکنیک کے ذریعہ غمی یا خوشی کے تاثرات میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ خوشی یا غمی کے تاثرات کی تخلیق کسی حد تک فنکار کی طرز نگارش کی مرہون منت ہے۔ اور خوشی اور غمی کے ایسے تاثرات جو معاشرہ پر مفید یا مضر اثرات بھی ثبت کرے۔ بغیر طرز نگارش کی آمیزش کے ممکن نہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ فن کی شناخت کا یہ فن کار کی طرز نگارش ہی ہے۔ اور یہ طرز نگارش شخصیت کے جلو میں مضمر ہے۔ محض یہی کافی نہیں کہ فنکار مفید یا مضر یعنی سرور یا صدمہ پہنچانے والے آلات کی ایجاد کرے۔ بلکہ ان آلات کی ایجاد اس ڈھنگ سے یا اس خوبی یا اس طرز سے کرے کی اسکی پہچان ہو سکے۔ اگر ایک لمحے کے لئے بھی اس شرط سے کنارہ کشی کی گئی تو ادب کی پہچان کا مسئلہ نہایت سنگین ہو جائے گا اور وہ ادب جس کی آفاقیت و علویت مسلم ہے۔ ہوا اور پانی کی طرح عام اور غیر محسوس ہو جائے گا۔ لہٰذا اس شرط کے پیش نظر یہ نتیجہ بآسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وہ فنکار جن کے پاس شخصیت ہے۔ اور وہ اپنی پہچان کرا پانے میں کامیاب ہیں۔ بلاشبہ ان کے پاس ایک طرز نگارش بھی ہے۔ اور جن کے پاس شخصیت کا جوہر نہیں انکے پاس نہ طرز نگارش ہے۔ اور نہ ہی شخصیت کا کوئی جادو۔

فن کے اسی جوہر کو تخلیقی عمل سے منسلک کر کے خلیل الرحمان اعظمی نے بہت خوب نتیجہ اخذ کیا ہے۔ رقمطراز ہیں۔

"میرے خیال میں تری کی ادبیت کا تعلق نہ تو سادگی سے ہے اور نہ رنگینی سے ہے۔ کیوں کہ یہ ادبیت کسی میکانکی عمل سے یا صفت گری سے نہیں، بلکہ تخلیقی عمل سے وجود میں آتی ہے، غیر تخلیقی ذہن خواہ سادہ پیرایہ اختیار کرے خواہ رنگینی کا جامہ پہنے، ہر حال غیر تخلیقی چیز ہی اس سے برآمد ہو گی۔ شخصیت اگر تخلیقی ہے تو میرا من، غالب

حالیؔ اور پریم چند بھی اس طرح ادبی نثر نگار ہیں۔ جس طرح سرشارؔ، محمد حسین آزادؔ، ابوالکلام آزاد اور اس کے لکھنے والے۔“ ؎

اس مسئلہ کا مزید تفصیلی بیان کتاب ”اصلوبیاتی تنقید“ میں کیا گیا جس کے ذریعہ کوشش کی گئی ہے کہ ادب کے میڈی آکرس کو الگ کرکے فنکاروں اور تخلیق کاروں کی پہچان کی جا سکے۔ اس تفصیلی بحث میں فن، شخصیت اور طرز نگارش کے عمیق رشتوں پر روشنی ڈالی گئی۔ لیکن ایک مسئلہ ابھی تشنہ ہے۔ بدلتی شخصیت کا مسئلہ۔ جیسا کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے کہ اندر کا انسان لمحۂ تخلیق میں کبھی نہیں بدلتا ہے۔ ہاں طرز نگارش ضرور بدلتی ہے۔ طرز نگارش کی تغیر پذیری سے بعض نقاد یہ فیصلہ صادر کر دیتے ہیں کہ فنکار کی شخصیت بھی تغیر پذیر ہوتی ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ بقول شخصے، کہ بعض لوگ اس فریب میں ہیں کہ فنکار بدلتا رہتا ہے لیکن یہ درست نہیں ہے اس خیال پر ارسطو مہر تصدیق ثبت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جب فنکار کا موضوع بدلتا ہے تو طرز نگارش بھی بدل جاتی ہے۔ اور امر واقعہ بھی یہی ہے کہ تبدیلیٔ موضوع سے تبدیلیٔ طرز واقع ہوتی ہے۔ اور بعضوں کو یہ مغالطہ ہو جاتا ہے کہ فنکار ہی بدل گیا ہے ایک ہی انسان اور ایک ہی شخصیت ایک طرز خاص کے ذریعہ ”الہلال“ نامی جریدے میں موضوعات کے تسلسل کا دریا بہاتا ہے۔ لیکن یہی انسان، یہی شخصیت موضوعات کے دریا کا جب رخ بدل دیتا ہے تو ”غبار خاطر“ جیسے مجموعہ خطوط کا ظہور دوسری طرز نگارش سے ہوتا ہے۔ فنکار نہیں بدلا، اس کی انانیت تبدیل نہیں ہوئی اور اس کی عمیق نظر اور فلسفیانہ موشگافی اسی طرح قائم و دائم رہی جیسا کہ الہلال میں رہی تھی۔ گویا فنکار کی طبیعت اور شخصیت نہیں تبدیل ہوتی بلکہ بدلتے ہوئے موضوعات کی مطابقت سے طرز نگارش میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ یہی حال محمد حسین آزاد کا ہے جو بیک وقت دربار اکبری اور نیرنگ خیال کا مصنف ہے۔ اور بات پھر دہرانی پڑے گی کہ ایک ہی آزاد، ایک ہی شخصیت دونوں میں جلوہ گر ہے ہاں! دونوں کے موضوعات اور دونوں کی طرز نگارش میں فرق ضرور موجود ہے۔ لیکن یاد رکھنے کے قابل نکتہ ہے کہ دونوں میں آزاد کی شخصیت کی پہچان کا جوہر یعنی طرز نگارش موجود ہے۔ جو تحریر کے انوکھے ڈھنگ سے دلوں کی کھیتیاں سرسبز کرتا ہے اور دماغ کو خوابوں کی نیند سلاتا ہے۔ یہی آزاد کے جوہر انشاء کا کمال ہے جو بلا شبہہ

طرز نگارش جیسی اصطلاح کے نام سے ہی معروف و مشہور کرنے کے قابل ہے۔

اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ شخصیت کا پہچان کا لوز یعنی طرز نگارش کی غیر معمولیت دراصل اسلوب کا ایسا مظہر ہے، جس کی حقیقت کو ہم شخصیت کی حقیقت اور ماہیت پر قیاس کر سکتے ہیں تعلیمی سماجیات کی رو سے جسے ہم شخصیت کہتے ہیں، کوئی خلقی وصف یا پیدائشی جوہر نہیں۔ بلکہ ایک اکتسابی شئے ہے۔ بچہ اپنی پیدائش کے وقت شخصیت سے عاری ہوتا ہے۔ وہ اس وقت محض ایک فرد ([illegible]) ہوتا ہے، شخص ([illegible]) نہیں ہوتا۔ شخص بننے کے لئے اس کو زندگی اور سماج کے تعلیمی عمل سے گذرنا پڑتا ہے۔ جس دنیا میں وہ جنم لیتا ہے وہ دو دنیاؤں پر مشتمل ہوتا ہے۔ عالم طبیعی اور عالم معاشرت یا عالم اشیاء اور عالم اشخاص کہ دونوں دنیاؤں کے تدریجی مسلسل اور طویل المدت اثرات کو "شخصیت" سے آراستہ و پیراستہ کرتے ہیں، اور اس کی بنیادی اور عنصری فطرت کو انسانی اور سماجی فطرت میں بدلتے ہیں اب چونکہ "ہر فرد" کا ایک خاص مدت میں "شخص" بن جانا لازمی ہے، اس لئے منطقی اعتبار سے ہر انسان کا صاحب شخصیت ہونا یا شخصیت سے آراستہ ہونا بھی ایک لازمی امر ہے۔ نیز چونکہ ہر فرد نفسیات کی رو سے اپنی جگہ پر منفرد ([illegible]) ہوتا ہے اور اپنی ایک مخصوص انفرادیت ([illegible]) رکھتا ہے اس لئے ہر شخصیت کا ایک منفرد شخصیت ہونا بھی لازمی ٹھہرا ـــ لیکن ـــ اور یہی نکتہ یہاں قابل غور ہے ـــ ہم اپنے "عام مباحث" میں "شخصیت" کا اطلاق صرف اس شخص پر کرتے ہیں جس کے شخصی اوصاف و خصائص (جو دراصل شخصیت کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں) بہت واضح نمایاں اور کسی نہ کسی حد تک غیر معمولی بھی ہوں۔ اسلوب کے سلسلے میں بھی بالعموم ہم یہی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ہم اسلوب کا اطلاق صرف وہاں کرتے ہیں، جہاں اس کے عناصر ترکیبی بہت واضح طور پر نمایاں اور جاذب نظر واقع ہوئے ہیں۔[39] بات پھر اسی نکتہ پر مرتکز ہوتی ہے ؎

بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

جیسا کہ تحریر کیا جا چکا ہے کہ "باب طنز اور غیر طنز" میں اس امر پر کافی تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس لئے اس باب کو یہیں ختم کرنا اقتضائے حال ہوگا۔

(۱۰) یہ تحقیقی مقالہ جو اسلوب اور اسلوبیات ... کے عنوان

سے زیب قرطاس ہے۔ دراصل رہین منت ہے؛ وجہی، رجب علی بیگ سرور، غالب، محمد یحییٰ تنہا، سرسید، حالی، محمد حسین آزاد، شبلی، مولانا عبدالرحمٰن، اقبال، ابوالکلام آزاد، محی الدین قادری زور، رشید احمد صدیقی، حامد حسن قادری، مولوی سید محمد مولوی کریم الدین، سید سلیمان ندوی، مہدی افادی، عبدالرحمٰن بجنوری، عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، عابد علی عابد، مجنوں، سید مسعود حسن رضوی، عابد حسین، احتشام حسین، حسن عسکری، سید عبداللہ، نثار احمد فاروقی، حکیم الدین احمد، یوسف حسین خاں، مسعود حسین خان، رشید حسن خاں، خواجہ احمد فاروقی، اختر انصاری، نورالحسن ہاشمی گیان چند جین، آل احمد سرور، محمد حسن، اسلوب احمد انصاری، شوکت سبزواری، قاضی عبدالستار، قمر رئیس، شمیم حنفی، محمد عقیل رضوی، شمس الرحمٰن فاروقی، انصار اللہ رفیعہ سلطانہ، خورشید الاسلام، اطہر پرویز، منظر عباس نقوی، ضیا عظیم آبادی، آل احمد سرور، مالک رام، اسرار الحق، ظہیر الدین مدنی، وزیر آغا، سیدہ جعفر، عبدالستار دلوی، عنوان چشتی، جعفر رضا، سید محمود الحسن گوپی چند نارنگ، خلیل الرحمٰن اعظمی، نیر مسعود، شارب ردولوی، ساجدہ زیدی، عصمت جاوید، منظر اعظمی، امیر اللہ خاں شاہین اور مرزا خلیل بیگ وغیرہ کا۔ نیز ابن خلدون، ابن رشیق ابن رشد، اور قدامہ ابن جعفر اور صاحب چہار مقالہ کے تراجم کا جس کے بغیر اس کی تکمیل کا تصور ادھورا ہوتا۔ اور مذکورہ بالا اشخاص نے تصور اسلوب کی صدائے بازگشت شروع سے آخر تک اس مقالہ میں بآسانی سنی جا سکتی ہے۔ اور ان سے اقتضائے حال کی مناسبت سے اور موقع و محل کے اعتبار سے فیض اٹھانے میں ذرا بھی کوتاہی نہیں برتی گئی ہے۔ لہٰذا تکرار مضمون سے بچنے کے لئے اس باب کو یہیں اختتام پذیر کرنا مناسب ہوگا۔

1 THE CLASSICAL GROUND OF ENGLISH LITERATURE

۲ اے۔ کے ٹامسن لندن ۱۹۳۵ ص ۱۱۳

۳ اسلوب ایجوکیشنل بک ہاؤس ص ۳۱

۴ جیسا کہ انتظار حسین کے قلم کا عام وطیرہ ہے۔

5 A PREFACE TO ENGLISH POETRY (OXFORD 1950) P. 8

6 STYLE, IN THE ABSOLUTE SENSE, IS A COMPLETE FUSION OF PERSONAL AND THE UNIVERSAL.

۷ پرابلم آف سٹائل ص ۸۶

۸ ایضاً ص ۷۵

۹ ایضاً ۷۷

۱۰ ایضاً ۱۷۳

۱۱ ایضاً ۱۰۹

۱۲ A MOD. BOOK OF AESTHETICS (N. YARK 62) P. 60

۱۳ ایضاً ص ۹۰

۱۴ THE STRUCTURE OF AESTHETICS 1963 P. 98-99

۱۵ DIMENTION OF CHARACTER E.M. LIGON, 56 P 130-67

۱۶ ماخوذ بی ٹی ایڈور

۱۷ ایضاً

۱۸ پرابلم آف سٹائل ص ۸۱

۱۹ انگلش پروز اسٹائل ص ۸۵

۲۰ اسلوب ص ۶۳۔ ۶۲

۲۱ تنقیدیں بارسوم ۱۹۷۷ ص ۱۱

۲۲ ایضاً ص ۱۹

۲۳ یہ امر ذہن نشین رہے کہ فنکار کا عام آدمی سے بہت اونچا مرتبہ ہوتا ہے۔

٢٤ ماخوذ از افسانے کی حمایت میں از شمس الرحمن فاروقی ص ۱۲۱ - ۱۲۰

٢٥ شخصیت کے نظریات۔ ساجدہ زیدی ص ۱۴۲

٢٦ ایضاً

٢٧ انگلش سٹائل ص ۱۵۶

٢٨ نثر کا اسلوب۔ مضامین نو ص ۱۲۹

٢٩ غزل کی سرگزشت، اختر انصاری ۱۹۸۵ء

27 ENGLISH STYLE P. 156:

"EXPRESSION OF THOUGHT MUST VARY WITH VARIETIES MIND, AND, THEREFORE ... EVERY - WRITER MUST HAVE HIS OWN MANNER OF EX-PRESSION."

انواع اسلوب

ان سب مثنویوں کے دیکھتے مثنوی گلزارِ نسیم باوجود عام مقبولیت کے صدہا غلطیوں سے مملو ہے۔ دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک نازک خیال نو مشق ہے جو ہر قسم کی شاعرانہ خوبیاں اپنے کلام میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ مگر قادر الکلامی کے نہ ہونے سے قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتا ہے او کسی جگہ اپنے مقصد کو حاصل نہیں کرسکتا۔ اس کے جواب میں آغا علی شمس نے جو ایک بہت ہی کہنہ مشق شاعر تھے اسی بحر میں ایک مثنوی لکھی تھی جس میں غلطیوں سے پاک، رد کے تشبیہات، استعارات اور رعایت لفظی کے کمالات دکھائے تھے مگر افسوس وہ مثنوی مٹ گئی اور گلزارِ نسیم کو جو شرف حاصل ہو چکی تھی اس پر غالب نہ آسکی۔

(گذشتہ لکھنؤ عبدالحلیم شرر)

اسلوب کے اساسی تصورات کے باب میں انواع اسلوب پر روشنی ڈالی جا چکی ہے اسلوبیاتی تنقید اور رخص علم اسلوبیات کے پیش نظر، مزید تفصیلات قابل مطالعہ ہیں۔

رائے ایوان جانسن، ماری شیلے کیمپ، اور لانڈا ے گرین کے مطابق دنیا میں جتنے اچھے مصنف ہیں اتنی ہی اچھی طرزیں ہیں۔ اسلوب اظہار کی ایک مخصوص خصوصیت ہے۔ یہ نعرہ کہ میں جانتا ہوں کہ اس کی یہ تخلیق ہے اور میں اس کے اسلوب کو پہچانتا ہوں۔ گویا اسلوب وہ شخصی صفت ہے جس کا اظہار ہمارے خیالات و افکار کے طریق و عمل سے ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ اسلوب کتنا ہی شخصی کیوں نہ ہو اور اس کے اقسام بے شمار (INFINITIVE) کیوں نہ ہو، اظہار کے کچھ منفرد اصول ہیں جن سے ذرا بھی روگردانی ممکن نہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے چاہے ایک مکان سے دوسرے کیوں نہ مختلف نظر آئیں مگر ان میں یہ وحدت پائی جاتی ہے کہ وہ تمام "رہنے" کے لئے بنائے گئے ہیں۔

مغربی مفکرین نے سب سے پہلے جغرافیائی تقسیم کے مطابق اسلوب کے دو اہم اقسام بتائے ہیں۔ ایٹک اور ایشیاٹک۔ سسرو کے زمانے تک اسلوب کی یہ قسم رائج تھی۔ جذبات و احساسات، تزئین کاری اور ترصیع سے پُر جمل اسلوب ایشیاٹک تھا اور سلیس، رواں، سبک اور عوامی اسلوب ایٹک تھا۔ افلاطون نے بھی جغرافیائی حدبندیوں کے مطابق ہی نازک و سبک اسلوب کے لئے "آیونین" اور نشاط انگیز اسلوب کے لئے "لیڈین" لفظ کا استعمال کیا۔ اور ان اسالیب کو سلاست و تحیر آمیز اور مجموعی یا امتزاجی تین خانوں میں بانٹ کر ان کا مطالعہ کرنے کی صلاح دی۔ افلاطون کے مطابق مجموعی یا امتزاجی اسلوب ہی سب سے اہم اور قابل مطالعہ ہے۔ ان اسالیب کی تاویل کرتے ہوئے سسرو نے کہا کہ فن کار کو بدلتے ہوئے حالات و کوائف نیز اپنے مقاصد کے مطابق طرز نگارش کا استعمال کرنا چاہئے۔ کیوتیلین نے بھی جغرافیائی بنیادوں پر ایٹک ایشیاٹک اور روڈین اسالیب کے اقسام سے سے بحث کی ہے۔ اور روڈین طرز نگارش کو درمیانی لب و لہجہ قرار دیا ہے۔

ارسطو نے مواد موضوع کی بنیاد پر بھی اسلوب کے انواع کا بیان کیا ہے

اور لہارکر بھیانک سے بھیانک۔ غصے اور جذبات کے موضوع میں جس اسلوب نگارش کا استعمال کیا جائے گا وہ اسلوب نگارش رنج و غم کے لئے مناسب نہ ہوگا۔ اسی طرح مختلف جذبات و خیالات انسانی کے موجب اسالیب ہوں۔ اسی طرح ارسطو نے فقرہ سازی کی بنیاد پر بھی دو اسالیب کا ذکر کیا ہے۔ جو چست اور ڈھیلے اسلوب سے عبارت ہے۔ ارسطو کے مطابق، ڈھیلا اور بھرا اسلوب قدیم اسلوب ہے اور اپنے ڈھیلے پن کی خرابی کے سبب مقبول نہ ہو سکا۔ جب کہ چست اور گٹھا ہوا اسلوب فقرہ سازی سے عمل کے لئے کارآمد اسلوب ہے۔ جو ہر لحاظ سے مکمل و مکمل ہے آگے ارسطو چست اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے بیان کو مضبوط اور حسین بنانے کے لئے استعاروں، پیکروں اور تزئین کاری کو مفید بتلاتا ہے اور فن کے لحاظ سے ایک خاص اسلوب جو انصاف پسند، فکرانگیز اور اظہاریت کے عناصر پر مبنی ہوتا ہے، کے استعمال پر اصرار کرتا ہے انصاف پسندانہ اسلوب کا ہر بات بہت واضح انداز میں بغیر کسی تزئین کاری کے بیان کی جاتی ہے۔ جیسے کہ مصنف کا قلم ہو۔ لہٰذا اس اسلوب میں قاری کے جذبات میں تموج پیدا کرنے کے لئے کسی خاص حربے کا استعمال نہیں کیا جا سکتا جب کہ فکرانگیز اسلوب قاری کے لئے ہوتا ہے۔ لیکن اس میں یہ خرابی ہوتی ہے کہ اپنے خاص تفکرات سے قارئین میں ایک تکدر کی فضا پیدا کرتا ہے لہٰذا وہ اسلوب جو اظہار و ابلاغ کے نام و قف ہے۔ سب سے عمدہ اسلوب ہے اس اسلوب میں عمیق سے عمیق باتوں کو نہایت دلچسپ انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔

پچھلے صفحات میں جیسا کہ مذکور کیا گیا کہ ارسطو نے سادہ اور فصیح اسالیب پر محض روشنی نہ ڈالی تھی بلکہ بلاغت اور توانائی کے پُرشکوہ اسلوب کو بھی سراہا تھا ڈیمیٹریس نے بھی سادہ، فصیح، شفاف (POLISHED) اور پُرشکوہ اسلوب کا بیان کیا ہے۔ ڈیمیٹریس کے حوالے سے سادہ، شاہانہ، مرصع، اور پُرشکوہ یا توانا اسالیب کا بیان عابد علی عابد نے بھی اپنی کتاب اسلوب میں کیا ہے۔ کلاسیکی نقادوں میں تھیو فرینسٹس وغیرہ نے بھی اسلوب کے تین اقسام بتائے ہیں، پُرشکوہ، سادہ، یا معمولی اور امتزاجی اسلوب۔ اسلوب کی یہ درجہ بندی سماجی طبقات کی تقسیم کے

زیر اثر ہے۔ کیوں کہ سماج میں معزز، متوسط، اور مفلس لوگ موجود ہیں۔ اس لئے ناقدین نے تین اسالیب بھی اصطلاحاً گنائے۔ جب کہ ہوریس نے یونانی نقادوں کی مکمل تقلید کرتے ہوئے ایٹک اور ایشیاٹک کا بھی ذکر کیا۔ لیکن سسرو کی طرح اس نے بھی یہی کہا کہ جغرافیائی تقسیم کی خصوصیت سے کوئی اسلوب نہ کمتر ہو جاتا ہے اور نہ کوئی بہتر۔ بلکہ ان کا غلط استعمال ان کو کمتر اور حقیر کرتا ہے جب کہ تھیوفریسٹس وغیرہ کے اصول اسلوب کی تائید کرتے ہوئے ڈایونیسیس نے بھی شکوہ اور مرصع، سادہ اور شفاف امتزاجی یا گھٹا ہوا تین قسم کے اسلوب کا شمار کیا ہے۔

مغرب میں اصناف کے اعتبار سے بھی اسلوب کے انواع پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مثال کے طور پر رزمیہ اور المیہ کے لئے پُر شکوہ اسلوب کو مناسب قرار دیا ہے۔ میتھو آرنلڈ نے اسی اسلوب نگارش کو گرینڈ سٹائل یعنی اسلوب جلیل سے عبارت کیا ہے۔ اسی طرح ادیبوں اور فن کاروں کے نام پر بھی اسالیب کے نام رکھے گئے ہیں سسرو کے نام سیسروینین، سینکا کے نام پر سنیکین، پنڑاک کے نام پر پنڑاکن، ملٹن کے نام پر ملٹانک، اور جانسن کے نام پر جانسنینز اسالیب کے نام رکھے گئے ہیں۔

انواع اسلوب کے ضمن میں برٹینکا سے لے کر مختلف نقادوں کی آرا تک مختلف اقسام اسالیب کا یقین ہوتا ہے۔ برٹینکا میں تیرہ اسالیب کا بیان کیا گیا ہے یہ اسالیب منفرد تہذیبی عناصر اور مجموعی اور مشترک تہذیبی عناصر کے علاوہ پرشکوہ عناصر کے ذریعہ پہچانے جاتے ہیں۔ برٹینکا کے مطابق حسب ذیل اسالیب ہوتے ہیں۔ ذاتی اسلوب، مکتبی اسلوب، سماجی اسلوب، مشرکانہ اسلوب، خفقی اور قومی اسلوب (ECOLOGICAL STYLE) مذہبی اسلوب، معیاری اسلوب، دور اندیش اسلوب، موضوعی اسلوب، غیر منظم اسلوب، پیشہ وارانہ اسلوب اور توانا پرشکوہ اسلوب۔

برٹینکا کے مقابلے میں ڈاکٹر گن پتی گپت نے موضوع کے بیان کے طریق کار کے مطابق نو اسالیب کا تعین کیا ہے۔ وہ یہ ہیں، بیانیہ، تصویر آمیز، فکر آمیز، فکریہ، توضیحی، تاثراتی، تجزیاتی، فلسفیانہ، طنزیہ اور مزاحیہ۔

آر۔ ڈی۔ بلیک مین کی مرتب کردہ کتاب کمپوزیشن اینڈ سٹائل میں زبان و بیان نیز شخصیت اور موضوع کو مدنظر رکھتے ہوئے کل گیارہ اقسام کے اسالیب کا شمار کیا گیا ہے۔ وہ حسب ذیل ہیں۔ توضیحی اسلوب، ایجاز انگیز اسلوب، پریشاں اعصاب اسلوب، شکستہ دلاغ اسلوب، اسلوب جلیل، سپاٹ اسلوب، شفاف اسلوب، جمالیاتی اسلوب، شگفتہ اسلوب، سادہ اسلوب اور مصنوعی اسلوب۔

ایچ۔ ڈبلیو۔ جانسن کی کتاب، اسٹائل اینڈ سٹائل میں چار اسالیب کا بیان ہوا ہے۔ وہ ہے۔ ذاتی، قومی، معیاری، اور گوتھک اسلوب نگارش۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے غبارِ خاطر میں انانیتی اسلوب اور عابد علی عابد نے اپنی کتاب "اسلوب" میں اسلوب جلیل کا ذکر بہت شد و مد سے کیا ہے۔ ساتھ ماہنامہ شاعر کے مضمون "ادبی تجربہ" تصور، تفہیم اور توسیع میں منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب اور سیال کیفیتوں پر مبنی ماورائی اسلوب کا ذکر کرنا بھی مناسب ہوگا جو شعور کی رو کی تکنیک سے تشکیل پاتا ہے۔ علاوہ ازیں، رشید احمد صدیقی نے سرسید کے حوالے سے بنیادی اسلوب پر روشنی ڈالی ہے۔ ان نقادوں کی باریک بینی کے علاوہ اسلوب کی روایتی قسمیں جو بہت مشہور ہیں، مندرجہ ذیل ہیں:۔ سادہ اسلوب۔ سادہ سلیس اسلوب، سپاٹ اسلوب، علامتی اسلوب، تعقیدی اسلوب، رنگین مرصع اسلوب، محاوراتی اسلوب، خطیبانہ اسلوب استعاراتی اسلوب اور محاکاتی اسلوب۔

مذکورہ بحث کے پیش نظر مغرب تک مشرق، اسالیب کی کل اکیس متنازعہ فیہ قسمیں متعین ہوتی ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

(۱) تعقیدی اسلوب

(۲) مذہبی اسلوب

(۳) مقفیٰ، مسجع، مرجز اسلوب

(۴) تمثیلی حکایتی اسلوب

(۵) رنگین مرصع اسلوب

(۶) محاوراتی اسلوب

(۷) بنیادی اسلوب

(۸) سپاٹ وسادہ اسلوب

(۹) بیانیہ اسلوب

(۱۰) توضیحی اسلوب

(۱۱) انانیتی اسلوب

(۱۲) شگفتہ یا تاثراتی اسلوب

(۱۳) طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب

(۱۴) خطیبانہ اسلوب

(۱۵) حکیمانہ فلسفیانہ اسلوب

(۱۶) مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب

(۱۷) استعاراتی اسلوب

(۱۸) اسلوب جلیل

(۱۹) علامتی اسلوب

(۲۰) ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب

(۲۱) امتزاجی اسلوب

مذکورہ بالا اسالیب کسی نہ کسی سطح پر فن یا موضوع سے متعلق ہیں' ایسے اسالیب جو محض اپنی فنکاری کے سبب پہچانے جاتے ہیں تکنیکی اسالیب کہلائے جاسکتے ہیں اور وہ اسالیب جنکی شناخت کا ذریعہ کسی موضوع کی موجودگی ہے موضوعی اسالیب سے عبارت کئے جا سکتے ہیں۔

موضوعی اسالیب اس لحاظ سے بحث طلب ہیں کہ ان کی تشکیل کا دارو مدار موضوع کی شکل وصورت اور موضوع کی پیداواری نہج سے ہے یہ تنازعہ تنقید اپنی جگہ نہایت اہمیت کا حامل ہے کہ کیا موضوع کو بنیاد بنا کر اسلوب کی تشکیل دی جاسکتی ہے۔ پچھلے ابواب میں تشکیل اسلوب سے متعلق سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ یہ تو حقیقت ہے کہ نفسیات، سماجیات، معاشیات، جمالیات اور دوسرے علوم اسلوب پر اثرانداز ہو سکتے ہیں لیکن کیا یہ بھی صحیح ہے کہ یہ علوم

تشکیل اسلوب میں تکنیکی اور تخلیقی ردیوں کی طرح بھرپور انداز میں معاون ثابت ہوتے ہیں؛ اس مقام پر ایک اہم نکتہ فکریہ ہے کہ اگر بالفرض یہ امر واقعی سچائی پر مبنی ہوتا تو مختلف انواع اسلوب کے علاوہ، مختلف علوم کی بنا پر نفسیاتی، سماجی، معاشی، سیاسی، قانونی، تاریخی، سوانحی، صحافتی، جنگی اور جغرافیائی وغیرہ اسالیب ہوتے؛ اور ان کے اجزائے ترکیبی ہوتے جو بہ لحاظ کسی موضوع سے متعلق ہوتے لیکن تشکیل اسلوب میں موضوع کی اہمیت اس قدر ہے کہ اسلوب کے دائرہ عمل میں تمام اصناف ادب آتی ہیں۔ حتیٰ کی انفس و آفاق کے تمام موضوعات اس کی زد میں ہیں۔ اور صاحب طرز فن کار کسی موضوع سے اپنے قلم کا جوہر دکھا سکتا ہے۔ اس نکتہ دلیل کے باوجود وہ موضوعاتی اسالیب جن کا تعلق مذہب، تمثیل، حکایت، فلسفہ اور حکمت سے ہے۔ ان کو فی الوقت کس متنازعہ فیہ خانے میں رکھا جائے؟

تمثیل کا مسئلہ

اس ضمن میں سب سے پیچیدہ مسئلہ تمثیل کا ہے۔ اگر تمثیل یعنی ڈرامہ ہے تو افسانہ، حکایت اور داستان سب اس کی معنوی تہوں میں مضمر ہیں۔ او راس طرح ڈرامائی، افسانوی، حکائتی اور داستانوی اسلوب کی مزید انواع سامنے آتی ہے۔ جو بہرکیف اسالیب بیان کے خانے سے خارج ہیں کیوں کہ یہ اسالیب نہ ہو کر اصناف ادب ہیں۔ صنف اسلوب کو متاثر کرتی ہے۔ لیکن خود اسلوب نہیں ہے بلکہ اسلوب کی معاونت سے زندہ رہنے کی کوشش کرتی ہے۔ مزید دلچسپ نکتہ یہ کہ وہی اصناف ادب عروج و عظمت کے نشان لافانی تک پہونچ سکتی ہیں جن کو کسی طرز نگار کی سرپرستی حاصل رہی ہے۔ لطف کی بات یہ کہ اس مفروضے میں اتنا غلو ہوا کہ (PAUL VALERY) نے تو آخر یہ کہہ دیا کہ:۔

"فن کار کی جد و جہد کا ماحصل طریقہ کار کی تلاش ہے۔ طریقہ کار مل جائے تو اس کے بعد اگر وہ فن پارے کی تخلیق نہ بھی کرے تب بھی کوئی حرج نہیں۔ اب فن کار نہ تو جذبات ڈھونڈتا ہے، نہ موضوعات، نہ کچھ اور" ۔

قطع نظر اس درشت لہجے کے، یہاں تو محض یہ طے کرنا ہے کہ تمثیل طریقہ کار کا نام ہے یا موضوع بیان کا یا صنف کا۔

تمثیل کے معاملے میں بہتوں کو فریب ہوا ہے۔ اس لیے اسلوب اور تمثیل

کا نازعہ تفصیلی مطالعہ کا محتاج ہے۔ لہٰذا اردو نثر کی تاریخ میں تمثیلی اسلوب کی موجودگی کو تمام موضوعی اسالیب کی بنیادی تنقیح مقصود کیا گیا ہے۔ نیز یہ کہ اسی بنا پر تمام موضوعی اسالیب پر کوئی حد مقرر کرنا بھی آسان اور بہتر ہوگا۔ یہ اس لئے تحریر کیا جا رہا ہے کہ پچھلے ابواب میں تمثیل اور اسلوب کے رشتۂ باہمی کے سرسری گفتگو میں (بغیر کسی تبصرے کے) پروفیسر گیان چند جین "... اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس" اور "انسائیکلوپیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس" کے حوالے سے تمثیل کو مرحوم اسلوب، طرز خاص اور دراصل لکھنے کا اسلوب قرار دیا ہے۔ جس پر بہرکیف ایک تفصیلی مباحثہ متقاضی تھا جو یہاں پیش نظر ہے۔ یہاں تک حالی جیسا باشعور نقاد فریب تمثیل میں مبتلا ہے اور تمثیل کو اسلوب قرار دیتا ہے۔ یہاں نیرنگ خیال پر مولانا حالی کا تبصرہ تحریر کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ فرماتے ہیں۔

"اس مضمون کا اسلوب ہماری زبان کے قدیم اسلوبوں میں بہت کم ملتا ہے۔ اسمیں معقولات کی تصویریں محسوسات کی شکلوں میں کھینچی ہیں۔ اور انسانی خصلتوں کے نیچرل خواص بھی ایسے موثر اور دلکش پیرایوں میں بیان کئے ہیں۔ جن سے ہمارا لٹریچر بالکل خالی ہے۔ محنت و آرام میں اعتدال اور بے اعتدالی کے اچھے برے اور برے نتیجے اور آرام کیلئے محنت کی اور محنت کیلئے آرام کی ضرورت جسطرح پر کہ واقع ہے اس مضمون کو پڑھ کر اسکی صورت آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے اسی اسلوب پر اور تمام مضامین لکھے ہیں جنکے دیکھنے اور غور کرنے سے مغربی شاعرانہ خیالات کی بلندی اور وسعت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ ہمارا علم الانشاء کہاں تک ترقی کرے گا اور مغربی خیالات کے فوٹو ہماری زبان میں کس درجہ تک خوبی کے ساتھ کھینچے جائیں گے۔ مگر ہمارے ملک کے موجودہ حالت میں "نیرنگ خیال" ایک ایسا نمونہ ہے کہ اگر غلط نہیں تو زمانۂ آئندہ میں اس کی قدر ہی نہیں بلکہ پیروی بھی کی جائے گی۔ اگرچہ ابھی تک اہل وطن کے محدود خیالات اور ادھورے ذاتی اور ناتجربہ کار آنکھ سے یہ امید نہیں ہے کہ وہ حقیقت کی کوشش کا پورا پورا اندازہ کر سکیں"۔

"نیرنگ خیال" اسلوب نگارش کے لحاظ سے پروفیسر آزاد کا ایک ادبی کارنامہ ہے لیکن اس سے اس کی صنفی ہیئت قطعی تبدیل نہیں ہوتی جیسا کہ حالی نے کر دکھایا ہے۔ ڈاکٹر منظر اعظمی نے حالی اور آزاد کی ان فریب خیالیوں کا مناسب

نوٹس لیا ہے لکھتے ہیں:۔

نہ تو مولانا حالی اور نہ آزادؔ اس سے واقف تھے کہ تمثیل نگاری اسلوب کے بجائے ایک صنعت ہے۔ جو نثر یا مضمون کے علاوہ نظم، داستان، قصے، کہانی بھی صورتوں میں استعمال کی جا سکتی ہیں؎

ڈاکٹر اعظمی نے "اردو میں تمثیل نگاری" کے موضوع پر ایک جامع تحقیق سپرد قلم کیا ہے۔ تمثیل کو مختلف گوشوں اور زاویوں سے دیکھا اور پرکھا ہے۔ یہاں نہایت اختصار کے ساتھ ان کے خیالات کو قلم بند کیا جا رہا ہے۔ تاکہ تمثیل اور اسلوب کا تنازعہ حل ہو سکے۔ چند اہم ترین نکتے (HEADS) پیش نظر ہیں۔

(۱) تمثیل نگاری ایک صنعت ہے۔

(۲) یہ سلسلہ در سلسلہ واقعات اور طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے۔ جس میں پیچیدگی اور گہری معنویت ہوتی ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری مراد لی جاتی ہے۔

(۳) اس میں مرئی کو غیر مرئی کے بھیس میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی جذبات، اوصاف اور خیر و ایثار کو مجسم کر کے واقعات میں تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حیوانات کے ذریعے کبھی انسانوں جیسے واقعات، خیالات اور تجربات کا بیان ہوتا ہے۔

(۴) تمثیل محض تجسیم (PERSONIFICATION) نہیں ہے۔ اس کے واقعات دو سطحوں پر حرکت کرتے ہیں بالائی سطح جو بیانیہ یا افسانوی نوعیت رکھتی ہے اور دوسری سطح جو کسی مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہوتا ہے کہ زیریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال کے اتار چڑھاؤ کی مناسبت سے بالائی سطح پر بھی نشیب و فراز پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

(۵) اس میں ایک مرکزی خیال ہوتا ہے جس کا مقصد زیادہ تر اخلاقی ہوتا ہے۔ قصہ یا بیان کے سارے کردار اور واقعات اس کی متابعت میں بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔

(۶) اس کے کردار، واقعات اور قصے کی دونوں سطحوں پر بظاہر ابہام ہوتا ہے۔ مگر ایک معنی خیز مشابہت اشارہ یا قرینہ پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی قصے کے آخر میں وضاحت بھی کر دی جاتی ہے۔

(۷) اس کے کرداروں میں انفرادیت نہیں ہوتی لیکن اجتماعیت ہوتی ہے اور سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی ایک مرکزی خیال سے بندھی ہوتی ہے۔

(۸) اس کا ایک مقصد ہوتا ہے جو زیادہ تر اخلاق و نصیحت سے متعلق ہوتا ہے۔ تصوف کے پیچیدہ مسائل کی تفہیم کے لئے بھی اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔

(۹) یہ کسی اسلوب سے بندھی ہوئی نہیں ہوتی۔ مسجع و مقفیٰ اور عاری نثر کے علاوہ نظم کی صورت میں بھی بیان ہو سکتی ہے۔

(۱۰) تمثیل بیک وقت متعدد پہلو اور دو زیادہ سطحیں بھی رکھتی ہے۔ اور سیاست مذہب، سماج، فلسفہ، اخلاق، اور شعر و ادب تمام موضوعات کا احاطہ کر سکتی ہے یعنی ایک ہی وقت میں ایک تمثیل عامی اور طنزیہ بھی ہو سکتی ہے اخلاقی اور سماجی بھی ہو سکتی ہے اور بسا اوقات اخلاقی اور سماجی سبھی پہلوؤں پر محیط ہوتی ہے۔

ایک مکمل تمثیل یا اچھی تمثیل میں مذکرہ بالا ساری شرائط پائی جانی چاہئے۔ اگر ان میں کوئی ایک شرط کم یا ناقص ہو تب بھی وہ تمثیل رہے گی۔ بشرطیکہ وہ تمثیل کی اس بنیادی شرط کو پوری کرتی ہو کہ اس میں دو سطحیں ہوں۔ محض تجسیم، تمثیل نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگوں کو غلط فہمی ہوئی ہے۔

تمثیل نگاری بیان و بدیع کی چیز ہے موضوع و معنی کی نہیں یہ ایک صفت ہے اسے میر تقی میر کے الفاظ میں زیادہ سے زیادہ رجحان یا مخصوص ڈھنگ یا روش کے معنی میں اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ طرز یا اسلوب کا یہ مفہوم جس میں ترصیع و تزئین حشو و زوائد سے پاک کر کے تخلیقی سطح پر الفاظ نکالنا یا صناعی اور نقش نگاری شامل ہو، تمثیل کے لئے صحیح نہیں ہے۔ اس لئے تمثیل ہر طرح کے اسلوب اور ہر طرح کی اصناف (نظم و نثر) میں استعمال کی جا سکتی ہے تمثیل نگاری کے سلسلہ میں اگر کہیں اس کو اسلوب بھی کہا گیا ہے تو اس کو صفت کی ایک روش سمجھا گیا ہے۔ بالکل اسی طرح سے جیسے تلمیح یا محاکات

یہی وجہ ہے کہ "انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا" میں بھی تمثیل کو ادب کی ایک صنعت ہی کہا گیا ہے ۔

برٹینکا میں تمثیل کو وسیع استعارہ کا نام دیا گیا ہے۔ جو بیان کی ایک صنعت ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجن اینڈ ایتھکس میں بھی اسے بنیادی طور پر استعاروں کا تسلسل کہا گیا ہے۔ سی۔ ایس۔ لیوس ہر استعارے کو بنیادی طور پر تمثیل ہی کہتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین بھی تمثیل کو اسلوب تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ اسے مرحوم اسلوب بھی کہتے ہیں۔ "یہ سب رس" اور "گلزار سرور" کے مسجع اور مرصع طرز نگارش میں بھی ملتی ہے اور شرر ور راشد الخیری کی سلیس انشا میں بھی۔ اسلوب در اسلوب نہیں ہو سکتا۔ اسلوب کا تعلق ہیئت اور الفاظ سے ہے جب کہ تمثیل خالص معنوی فن ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محل تحریر ہو گا کہ تمثیل کے ضمن میں ایک تمثیلی فضا کی بھی ضرورت ہوتی ہے جس کے نہ ہونے کے سبب بہت سی تمثیلوں میں بھی نقص رہ جاتا ہے تصور کے موزوں تجسیم ہی تمثیل نگاری کی تشکیل کی بنیادی کڑی ہے۔ اور بقول ڈاکٹر سید حامد حسین "اگر رمزیہ نگار (تمثیل نگار) اپنے تصورات کو مناسب خدوخال دینے اور موزوں کیفیات سے آراستہ کرنے سے قاصر ہے تو وہ اپنے فن کی تیسری ضرورت کو بھی خاطر خواہ پورا کرنے میں ناکام رہ سکتا ہے۔ یہ تیسری ضرورت اس افسانوی ترتیب سے متعلق ہے جو رمزیہ نگار اپنے متشکل تصورات کی مدد سے تیار کرتا ہے۔ اس ترتیب کے لئے اس کو دوسری ضمنی تفصیلات کو بھی داخل کرنے کی ضرورت پڑتی ہے اور یہاں بھی اس کو اپنی بنیادی تصور کی ضروریات کا خیال رکھنا پڑتا ہے چنانچہ وہ جس فضا کی تعمیر کرتا ہے اور واقعات کی جس طرح تنظیم کرتا ہے۔ وہ اس کے خیال کے عین مطابق ہونا ضروری ہے۔"

ڈاکٹر سید حامد حسین نے تمثیل نگاری کے سلسلے میں صحیح اصول منضبط کئے ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

"رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک قسم کی علامتی تحریر ہے جس میں کردار، واقعات اور ان سے مرتب ہونے والا انجام اپنے انفرادی اور مجموعی عمل سے کسی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔"

اس کے علاوہ محض ایک کردار متشکل ہو جانے سے جو اپنے سیاق و سباق کے اعتبار سے کسی مرکزی خیال سے متعلق نہیں ہے۔ اور محض انفرادی علامت کی حیثیت رکھتا ہے، تمثیل نہیں ہوتا اس لیے کہ تمثیل میں متعدد اور مختلف کردار انفرادی ہونے کے باوجود اجتماعی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس کی بھی وہی حیثیت ہے جو کرشن چندر کے گدھے کی ہے۔

OXFORD T. DICTIONARY میں صاف طور پر لکھا ہے کہ:۔

"تمثیل کسی موضوع کا حکایتی بیان کسی دوسرے معنی خیز طور پر مشابہ اور مرصع کہانی کی شکل میں ہوتا ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ تمثیل کے لئے کہانی کی شکل ہونا ضروری ہے کہ نہیں، لیکن اس پر سبھی کا اتفاق ہے کہ اس کی دو سطحوں کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن سی۔ ایس لیوس اس کو نقش ثانی میں نقش اول کی جھلک کا مشاہدہ کہتا ہے۔"

"انسائیکلو پیڈیا آف ریجن اینڈ اتھیکس" میں اسی چیز کو نمائندگی کی ایک قسم کہہ کر زور دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے خیال میں:۔

"رمزیہ تمثیل نگاری انگریزی میں ایسی صنف سخن (صنعت) کو کہتے ہیں جس میں غیر مرئی اشیاء کو مرئی فرض کر کے ان کو متشکل کر کے پیش کرتے ہیں اور استعارہ در استعارہ کی صورت میں اس طرح جاری رکھتے ہیں کہ ان کے کرداروں سے ایک کہانی بن جائے اور اخلاقی نتیجہ بھی نکلے۔"

اگرچہ یہ قول پورے طور پر قابل استناد نہیں ہے اور اس کے بہت سے حصے بحث طلب ہیں لیکن استعارہ در استعارہ کی صورت کو ڈاکٹر منظر اعظمی ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس طرح یہ بات طے ہو جاتی ہے کہ تمثیل نگاری کی بنیادی شرط اس کا ذو دو سطحی ہونا ہے۔ اور اس میں طوالت و پیچیدگی نیز اس کا استعارہ در استعارہ ہونا بھی لازمی ہے۔ اگر کوئی تمثیل ان شرائط کو پوری نہیں کرتی تو وہ تمثیل نہیں ہے۔

تمثیل میں ایک مرکزی خیال کا ہونا بھی ضروری ہے جس کی متابعت میں قصے یا بیان کے سارے کردار بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ یہ خیال مذہبی، فلسفیانہ یا اخلاقی بھی ہو سکتا ہے۔ سیاسی اور ادبی بھی۔ زیادہ تر تمثیلیں چونکہ اخلاق کی حامل ہیں اس لیے تمثیل کا اخلاقی ہونا فرض کر لیا گیا ہے۔ حالانکہ یہ ضروری نہیں ہے۔ ڈاکٹر

مسیح الزماں کا قول نقل کیا جا چکا ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی بھی تمثیل کا مقصد اخلاقی ہی سمجھتے ہیں ؎

ڈاکٹر حامد حسین مجرد فکری مسائل یا اخلاقی نکات کو ایک قابل اور دلچسپ انداز میں پیش کرنے کا درجہ دیتے ہیں۔

تمثیل نگاری کا مقصد دراصل ان کے اکہرے یا دوہرے معانی پر مشتمل خیالات، جذبات اور تصورات کی ترسیل ہے جو راست اور سیدھے طریقے سے ذہن نشین کیے جا سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں بیان کی پردہ پوشی بھی تمثیل میں پیش نظر رہتی ہے۔ موضوع کوئی بھی ہو اس ڈھنگ سے پیش کیے جانے پر وہ مصنف کو بہت سے پیش آمد خطرات سے محفوظ رکھ سکتی ہے۔ اس کے علاوہ تمثیل کا دلچسپ بیانیہ اور توضیحی انداز اس کی دل نشینی کو بھی بڑھا دیتا ہے۔ اور وہ چیزیں جو عام حالات میں حلق سے نیچے نہ اتریں، تمثیل کے رنگین اور دلکش غلافوں میں لپیٹ کر دل و دماغ کے تاریک گوشوں میں روشنی کا باعث ہو جاتی ہیں۔ بقول سی ایس لیوس ؎۔ یہ کہنا مغالطہ خیز ہو گا کہ اس داخلی کائنات کو پیش کرنے کا کوئی اور اچھا طریقہ ہے۔ اور یہ کہ ہم نے ناول یا ڈرامہ کی شکل میں اس طریقہ کو دریافت کر لیا ہے۔ ناول ڈرامہ، کسی اخلاقی مقصد کے لیے مطالعۂ باطن یا مشاہدۂ نفس، کردار کی نقاب کشائی نہیں کر سکتا۔

مذہبی معاملات اور تصوف کے دقیق مسائل کو جاذب توجہ، دلکش اور آسان بنانے کے لیے تمثیل سے بڑھ کر کوئی بہتر ذریعہ ملنا مشکل ہے۔ علاوہ ازیں داخلی کش مکش اور پیچیدہ جذبات و کیفیات کے اظہار کے لیے بھی تمثیل و استعارہ کے بغیر چارہ نہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ:۔

"بیشتر تمثیلی تحریریں مجرد تصورات و اصناف کی تجسیم کرتی ہیں۔ چونکہ ذہن انسانی مجرد تصورات کو گرفت کرنا مرغوب نہیں۔ اسی لیے انھیں مجسم کر کے افسانوی رنگ میں پیش کیا گیا تاکہ قارئین دلچسپی سے پڑھ سکیں ؎"

اس کے علاوہ داخلی کش مکش کی ایک منزل وہ بھی ہوتی ہے جو بقول جارج وہیلے ؎۔

"کوئی قابل اطمینان دراست ذریعہ اطمینان نہیں ہوتا۔ تو اس کش مکش کو سمجھنے اور بیان کرنے کی ایک شدید و تیز خواہش لازماً پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کا وقفہ بہت مختصر ہوتا ہے اور جب تک یہ ختم نہ ہو تمثیل ہی نفسیاتی اظہار کا واحد علامتی ذریعہ رہے گی۔"

یہ حقیقت ہے کہ محض تصورات اور مجردات کو انسانی ذہن آسانی سے گرفت میں نہیں لا سکتا مگر جب یہی تصورات اور مجردات مجسم اور متشکل ہو کر افسانوی روپ اختیار کر لیتے ہیں تو ذہن فوراً اسی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور ان میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پرستش کے لئے کبھی لوگوں نے مجسمے تراشے اور مختلف مادی شکلوں کے ذریعہ اصل نادیدہ ہستی تک پہونچنے کی کوشش کی۔ تناسخ ارواح کے تصور کے سبب لوگوں کا عقیدہ تھا کہ بدروحیں اور بعض اوقات دیوی دیوتا بھی جانوروں کے جامے میں انسانوں کے بیچ آکر رہتے ہیں۔ اس لئے ڈاکٹر گیان چند جین کے کہنے کے مطابق جانوروں کو انسانی ادب اور انسانی اوصاف سے متصف کر دیا جاتا تھا۔

ڈاکٹر صاحب نے "تحریریں" میں ایک جگہ اور لکھا ہے کہ:

"حیوانی تمثیلات مجردات اوقات کی تجسیم سے زیادہ پرانی ہیں۔ جانوروں کو انسانی عقل و دانش سے متصف کرنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ قدماء آواگون پر اعتقاد رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک دیوی دیوتا بعض اوقات جانوروں کی جون میں ظاہر ہوتے تھے۔ حیوانی تمثیل سے لطیف تر تمثیل غیر مرئی کی پیش کش ہے۔ یونانیوں اور ہندوستانیوں نے کئی اوصاف و جذبات کے شعبے دیوی دیوتاؤں سے متعلق کر رکھے تھے۔ وینس، منروا، کیوپڈ، لکشمی، سرسوتی اور کام دیو وغیرہ غیر مرئی کی تجسیم کی مکمل مثالیں ہیں۔ جو اقوام ان کی تخلیق کر سکیں، وہ اگر تمثیل نگاری کو وسعت نہ دیں تو جائے حیرت ہوتیں۔ عربی، فارسی اور اردو پر اس معاملے میں بڑی دبدھا کا عالم بیتا ہے۔ مسلمانوں میں بت گری اور تصویر کشی تو در کنار اداکاری تک ممنوع ہے۔ وہاں مذہب سے ان بن کئے بغیر تجسیم کی جائے تو کیوں کر۔ اس کا حل یہ نکالا گیا کہ صفات انھیں کا نام دیکر انسان فرض کر لیا گیا۔"

"مزید برآں مجرد تصورات اور خیالات کو مجسم کر کے دلچسپی لینا انسانی مزاج اور غالباً زیادہ صحیح یہ ہے کہ انسانی فطرت کے عین مطابق ہے۔ سی۔ ایس۔ لیوس کہتا ہے:

"تمثیل بعض معنوں میں عہدِ وسطیٰ کے افسانوں ہی سے متعلق نہیں، بلکہ افسانوں سے متعلق ہے۔ بلکہ اس کے دماغ سے تعلق رکھتی ہے۔ غیر مادی اشیاء کو تحریری انداز میں پیش کرنا انسان کے خیال اور اس کے تعلق کے عین مزاج میں داخل ہے۔"

بہرحال تمثیل کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہونا چاہیئے۔ "یوں تو کسی نہ کسی صورت میں ہر تخلیق کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے"۔ لیکن جیسا کہ مائیکل مرن کہتا ہے کہ " یہ مقصد علمی ہو اور ایک شکل میں ایک اہم مقصد کے ساتھ بنی نوع انسان سے ضرور متعلق ہو۔" (اسلیئے کہ اس کے خیال میں) تمثیل نگاری اس سماج سے تعلق رکھتی ہے جس میں مصنف یا شاعر لکھتا ہے) اور یہی چیز تمثیل میں انسانی شرکت کے متقاضی ہے۔"

تمثیل کی ہیئت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ حکایتی ہوگی۔ بیانیہ ہوگی یا افسانے کی طرف مائل ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمثیل کی دلچسپی کے لئے ضروری سمجھا گیا ہے اگر اس کا طرز بیانیہ نہ ہوگا تو اس کی دلچسپی برقرار نہیں رہ سکے گی۔ یہاں تک کہ بیشتر تمثیلیں بیانیہ ہوتی ہیں جس پر کسی افسانہ کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں:-

"اس میں شک ہے کہ لوگ تمثیل کو تزکیۂ نفس کے لئے پڑھتے ہیں۔ غالبًا افسانوی دلکشی اصل جاذبِ توجہ ہے۔ تمثیل نگاری حالاں کہ انشائیے اور نظم میں بھی ہوتی ہے لیکن اس میں افسانوی انداز ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کچھ نہ کچھ کردار ہوتے ہیں جو کچھ نہ کچھ کرتے ہیں۔ چنانچہ نیرنگِ خیال کے انشائیے بھی افسانے کی طرف مائل ہیں۔"

انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا میں چند دوسری نوع کی تمثیلوں کا بیان ہوا ہے الفاظ دیدنی ہیں:-

"بہت سی زبانوں میں دقیق اور مابعد الطبیعاتی صداقتوں کی ترسیل کا کام تمثیل سے لیا گیا ہے۔ اور بدھ صحیفوں اور قدیم فارسی اور عربی کی بہادرانہ روایات کے سلسلے میں معنی کی تمثیلی تہوں کو وسیع پیمانے پر استعمال کیا گیا۔ نصاریٰ کے مقدس کتابوں کے "نغمۂ سلیمان" اور "الہامات" اور "مناجات" میں بھی تمثیلی علامتوں کا استعمال کیا گیا۔"

ڈاکٹر حامد حسین لکھتے ہیں:-

بہر حال، رمزیہ (تمثیل نگاری) چاہے نثر میں ہو یا نظم میں یا ڈرامے کی شکل رکھتا ہو، اس میں استعمال ہونے والے کرداروں اور مقامات کے نام عموماً ایسے منتخب کئے جاتے ہیں جو صفات یا تصورات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جن کی نمائندگی کے لئے انھیں استعمال کیا گیا ہے۔ جیسے میاں خوش طبع۔ خندہ جبیں۔ دروغ دیوزاد۔ صداقت زمانی۔ باغ امید۔ ملک زاغ وغیرہ۔

موضوع اور مواد کے اعتبار سے تمثیل نگاری کو چار حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔

(۱) اخلاقی تمثیل نگاری:۔ جس کا مقصد کسی اخلاقی یا مذہبی مسئلے کی وضاحت کرنا ہو، اس ضمن میں اردو کی دونوں بڑی تمثیلیں سب رس اور گلزار سرور نیز ان کی بنیاد پر لکھی ہوئی مختلف نظم و نثر کی وہ تخلیقات یعنی قصہ حسن و دل کے مختلف نسخے اور حیرت کی جنگ عشق اور نیرنگ خیال کے کچھ مضامین آجائیں گے۔ حیرت و عشرت کی شمع و پروانہ، منشی عزیز الدین کی جوہر عقل اور عبرت کی حسن فطرت بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ انگریزی میں جان بنین کی پلگرمس پروگریس۔ اس کا اچھا نمونہ ہے۔

(۲) علمی تمثیل نگاری:۔ وہ تمثیل جو کسی فکری یا علمی نکتے کو نمایاں کرنے کے لئے لکھی گئی ہو اور کوئی مذہبی یا اخلاقی مقصد نہ رکھتی ہو۔ بسا اوقات اسے ادبی تمثیل بھی کہہ دیا جاتا ہے۔

نیرنگ خیال کے بیشتر مضامین شرر اور محسن الملک کے چند مضامین اور کنہیا لال کا تمثیلی مضمون "برج بابو" اسی قبیل سے ہے۔ انگریزی میں جانسن اور جوزف ایڈیسن کے تمثیلی مضامین اسی قسم سے متعلق ہیں۔

(۳) سیاسی یا سماجی تمثیل نگاری:۔ وہ تمثیل جس میں سماجی یا سماجی اتحاد اور یا اسی طرح کے مسائل کو بنیاد بنایا گیا ہو۔ اس طرح کی تمثیلوں میں "خط تقدیر" "جوہر عقل" "منازل السائرہ" کے تمہیدی ابواب۔

شاد کی مثنوی "مادر ہند" اور شرر کے چند تمثیلی انشائیے شامل ہوں گے۔ انگریزی میں اسپنسر کی "فیری کوئن" کا ایک پہلو سیاسی اور سماجی بھی ہے۔

(۴) طنزیہ تمثیل نگاری:۔ ایسی تمثیلیں جن میں طنز کے ذریعہ اصل واقعات کو چند

مصلحتوں کی بنیاد پر ایک مفروضے کی شکل دے کر پیش کیا گیا ہو۔ کنہیا لال کپور کا مضمون "برج بانو" علمی کے ساتھ ساتھ طنزیہ تمثیل بھی ہے۔

"ایک گدھے کی سرگذشت میں" محض گدھا واحد طنزیہ تمثیلی کردار کی حیثیت رکھتا ہے اگرچہ کتاب تمثیلی نہیں ہے۔ انگریزی میں سوئفٹ کا طنزیہ شاہکار (ATALEOF TUBE) اور جارج آرویل کی تمثیل (ANIMALS FORM) اس کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر سید حامد حسین نے مواد کے اعتبار سے تمثیل کی کئی قسموں میں سے دو کا ذکر کیا ہے۔ پہلی (BEAT EDICS) یعنی ایسی تمثیلیں جن میں مختلف جانوروں کو بعض انسانی خصائل کا نمائندہ بنا کر قصّے کو ترتیب دیا جاتا ہے۔ اور ان سے بعض اخلاقی نتائج برآمد کئے جاتے ہیں مثلاً "کلیلہ و دمنہ" کے بعض حصّے اور دوسری (DRE AM ALLEGORY) جس میں مصنف اپنے بیان کئے ہوئے علامتی واقعات کو اپنے کسی فرضی خواب سے منسوب کرتا ہے۔ نیرنگ خیال کے بیشتر مضامین اسی طرح کے ہیں۔

انگریزی میں پلگرمس پروگرس بھی اسی قبیل سے ہے۔ انھوں نے مختلف ادوار میں تمثیل نگاروں کے تجسیم کے تین طریقوں کا بھی ذکر کیا ہے جس سے وہ تمثیل کا کام لیتے رہے ہیں۔

(۱) انسانی خوبیوں یا برائیوں کو حقیقی یا افسانوی یا جانوروں کے نام سے پیش کیا جانا۔

(۲) ان خوبیوں یا برائیوں کو ایسی انسانی شکلیں دینا کہ وہ جامد معلوم ہوں، از خود کوئی عمل نہ کریں اور ان کا سارا کھیل پوری طرح اس صفت سے مطابقت رکھتا ہو، جس کی وہ نمائندگی کرتی ہوں۔

(۳) ایسے انسانی کرداروں کا انتخاب کیا جانا، جو گوشت پوست سے بنے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اور ان کی زندگی میں تلخ و شیریں تجربات اور متصادم مقاصد کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے اور جو بنیادی تصور کے کسی مخصوص پہلو سے ایک بہت ہی نازک رشتے سے وابستہ ہوتے ہیں غرضکہ مختلف زبانوں اور زبانوں میں انھیں طریقوں سے تبلیغ و تفہیم، اصلاح و اخلاق، اور طنز و تحقیق کا کام لیا گیا اس طرح تمثیل

نگاری ہمیشہ ایک موثر صنعت ادب کی شکل میں آتی رہی اور اپنی آسان پسندی کے سبب عام وخاص میں مقبول زمانہ رہی۔

مذکورہ بالا مباحثہ سے تمثیل بیان کی محض ایک صنعت قرار پائی ہے نہ کی بیان کی طرز یا اسلوب نتیجہ اس لئے بھی حقیقت پر مبنی ہے کہ :۔

(۱) تمثیل میں فن کار کی ذات موجود نہیں ہوتی کہ اسلوب بقول بفن شخص ہے یعنی اسلوب میں فن کار بہ نفس نفیس موجود ہوتا ہے۔

(۲) تمثیل اسلوبیات کے تخلیقی گراف پر نقطہ صفر پر موجود ہے اور اگر کہیں ہے تو خدا اسلوب میں مضمر ہے۔

(۳) اسلوبیات کا انطباقی نقطہ نظر تمثیل پر منطبق نہیں ہوتا بلکہ تمثیل غیر حاذ طرق کار کی ایک شق ہے جو استعمال یا محض بیان کے لحاظ سے تشکیل اسلوب میں ایک آلہ کار کا کام دے سکتی ہے۔

(۴) تمثیل تصورات اسلوب کے کسی قدیم وجدید نظریہ سے میل نہیں کھاتی بلکہ محض ایک زیور یا ایک حربہ کے طور پر اسلوب کی تشکیل میں استعمال ہو سکتی ہے۔

(۵) تمثیل اس نوع کے اجزائے ترکیبی فراہم نہیں کر سکتی جس سے اسلوب کی تشکیل ہو سکے بلکہ وہ خود (تمثیل) اسلوب کے اجزائے ترکیبی میں ایک جز ثابت ہو سکتی ہے۔

(۶) نظریہ ٹارلٹن مرے کی روشنی میں :۔

(الف) تمثیل نگاری دلچسپ اور مزے دار ہو سکتی ہے لیکن اس میں اسلوب نام کی کوئی چیز نہیں ہو سکتی۔ ہاں یہ دوسری بات ہے کہ اسلوب میں تمثیل نگاری موجود ہو۔

(ب) تمثیل نگاری کے ذریعہ یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ یہ تحریر کس فن کار کی ہے؟

تمثیل نگاری کی حقیقت پر اس لئے بھی طوالت سے بحث کی گئی ہے تاکہ اسی قبیل کے دوسرے عناصر اسلوب جو محاکات، پیکر، مرقع، امیجری، علامت، محاورہ، ضرب المثل، کہاوت، تلمیح، اساطیر، استعارہ، تشبیہہ وغیرہ وغیرہ سے عبارت ہیں اور جن پر پچھلے ابواب میں حسب حال روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ اسلوب کہلانے کی قطعی حق دار نہ ہو سکیں اور ان پر کوئی حکم لگایا جا سکے۔ ساتھ نفسیات، سماجیات

معاشیات، جمالیات، تاریخ، سوانح، صحافت، علم جنگ و جدل، جغرافیہ، سیاست، فلسفہ، منطق، حکمت، انشار، تنقید، مذہب، تصوف، حکایت، افسانہ، داستان، ناول، ڈرامہ، جاسوسی، قانون، کامرس، بینکنگ، سائنس اور ٹکنالوجی وغیرہ جیسے مضامین تمثیل نگاری کی طرح خواہ مخواہ فریب اسلوب کا سبب نہ بنیں نیز تمثیل یا اس قبیل کے دوسرے عناصر اسلوب مثلاً علامت، استعارہ یا محاورہ سب بیک وقت دوہری معنویت کے حامل ہیں ایک طرف تمثیل یا علامت اپنے خاص معنی "مطلق" میں استعمال ہوتی ہے جیسا لغت کی کتابوں میں مرقوم ہے تو دوسری طرف موضوعی اعتبار سے مختلف علوم وفنونِ حیات کی طرف اشارہ کرتی ہیں جس کا بیان پچھلی سطور میں کیا گیا۔ مزید تصریح و تشریح کے لئے مثال کے طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ:۔

(۱) سب رس میں ملا وجہی کا موضوع تمثیلی ہے۔

(۲) افسانہ "مہالکشمی کا پل" کا موضوع علامتی ہے۔

(۱) سب رس میں ملا وجہی کا موضوع "قصۂ حسن و دل" ہے۔

(۲) افسانہ "مہالکشمی کا پل" کا موضوع سیاسی اور معاشی ہے۔

اس تصریحی مثال میں یہ نکتہ قابل دید نی ہے کہ ملا وجہی فرماتے ہیں:۔

"جیتے سوچاراں، جیتے فہم داراں، جیتے گن کاراں ہوئے۔ سن آج لگن، کوئی اس جہان میں، ہندوستان میں ہندی زبان سوں، اس لطافت، اس چھنداں سوں، نظم ہور نثر ملا کر گلا کر نیں بولیا۔"

(ملا وجہی، سب رس صفحہ دس مرتبہ شمیم انہونوی ۱۹۷۱ لکھنؤ)

غرضکہ کہا جاسکتا ہے کہ وجہی کا اسلوب مرصع و مقفیٰ ہے۔ اور کرشن چندر کا شگفتہ ظرافت آمیز۔ بالفرض مذکورہ بالا مباحثہ اگر قابل تسلیم نہ ہوسکے تو فطری طور سے، بغیر کسی تحقیق کے کہا جاسکتا ہے کہ موضوع اور زبان وبیان کے حربے (مثلاً تمثیل، علامت، محاکات وغیرہ) سے تشکیل پائے گئے اسالیب کے علاوہ مزید اسالیب کی قسمیں حسب ذیل ہوں گی۔

•

عالمانہ، عامیانہ، سنجیدہ، غیر سنجیدہ، استفہامی، فجائیہ، ندائیہ، حکمیہ

تردیدی، دعائیہ، تکذیبی، تجویہ، تخریبہ، مکالماتی وغیرہ وغیرہ نیز یہ اقسام بھی دیدنی ہیں: قومی پیشہ وارانہ، دکنی، دہلوی، لکھنوی، میرٹھی، بہاری، بنگالی، ہندوستانی، پاکستانی وغیرہ اسلوبیات کے متذکرہ بالا آمیزی قسم یقیناً مضحکہ خیز ہے۔ ہندوستان جیسی نوع پسند ملک کے لیے مشہور ہے کہ ہر بارہ کوس پر پانی اور بولی بدل جاتی ہے۔ اس طرح ہر قصبہ اور ہر قریہ میں ایک اسلوب ایک فنکار اور ایک شخصیت کو موجود ہونا چاہیئے جو صحیح نہیں ہے اسی طرح ہر عالمانہ یا دعائیہ اسلوب خود کوئی اسلوب نہ ہو کر تشکیل اسلوب میں محض ایک جز کی طرح استعمال ہو سکتے ہیں یعنی کسی فنکار کو خطیبانہ انانیتی اسلوب پر علم کا سایہ شدت کے ساتھ ہو سکتا ہے یا پند و نصیحت کا لیکن اس سے وہ اسلوب علمی یا نصیحتی قطعی نہ ہوگا۔

سیدھی سی بات ہے کہ کوئی بھی اسلوب مثلاً تنقیدی اسلوب ہی کے ذریعہ فنکار سماجیات سے لے کر علم و فلسفہ اور نصیحت کے مضامین لکھ سکتا ہے، جیسا کہ تحسین کے "نو طرز مرصع" میں سماجیات بھی ہے علم لسانی بھی۔ لیکن طرز تنقیدی ہی ہے۔ اسی طرح تنقیدی اسلوب میں تمثیل بھی آ سکتی ہے جیسا کہ وجہی کے یہاں مرصع و مقفیٰ اسلوب کے علاوہ تنقیدی اسلوب کی جھلک بھی دکھلائی دیتی ہے۔ جب کہ تمثیل کا استعمال بالکل عیاں ہے۔ مراد یہ ہے کہ اسلوب موضوع، اور اجزائے زبان کا بیشک محتاج ہے۔ اور اس کی محتاجی اس قدر ہے کہ وہ کسی موضوع (فلسفہ، حکمت، سیاست، منطق وغیرہ) یا اجزائے زبان کے ذریعہ تشکیل و تخلیق کی منزلیں بآسانی عبور کر سکتا ہے لیکن اس کے معنی نہیں کہ کوئی موضوع یا جز و زبان خود اسلوب ہونے کا دعویٰ دار ہو جائے اگر ایسا ہوتا تو روح اور گوشت پوست سے بنی ہوئی ہر زندہ تخلیق کو "انسان" کہا جاتا۔ لیکن ہر ذی روح جسم انسان نہیں ہوتا بلکہ اپنی اپنی صفاتی امتیازات کی بنا پر مختلف ہوتا ہے۔ انسان اور بندر میں صفاتی امتیازات موجود ہیں بلکہ بندر اور کتے میں بھی ذتی امتیاز ہے۔ یہاں روح سے مراد موضوع ہے اور گوشت پوست کے جسم سے مراد اجزائے زبان، و بیان اور ان دونوں (یعنی موضوع اور اجزائے زبان و بیان) کے طریق کار کے امتزاج سے تمثیل وجود میں آتی ہے۔ ساتھ ہی یہ نکتہ دلچسپی کا باعث ہوگا کہ عبارت مذکورہ کا انداز بیان "توضیحی" ہی ہے نہ تمثیلی جس کا بیان اگلی سطور میں تفصیل سے کیا جائیگا۔

یہ مضمون دراصل اس نتیجے پر پہونچ رہا ہے کہ اسالیب کی مذکورہ اکیس قسمیں مزید قطع و برید کی حاجت مند ہیں جو حسب ذیل انداز کے مطابق ہو سکتی ہیں۔

۱۔ تعقیدی اسلوب
۲۔ مقفیٰ مسجع مرجز اسلوب
۳۔ رنگین مرصع اسلوب
۴۔ بنیادی اسلوب
۵۔ سپاٹ وسادہ اسلوب
۶۔ بیانیہ اسلوب
۷۔ توضیحی اسلوب
۸۔ انانیتی اسلوب
۹۔ شگفتہ، یا تاثراتی اسلوب
۱۰۔ ظرافت یا طنزیہ آمیز اسلوب
۱۲۔ خطیبانہ اسلوب
۱۲۔ اسلوب جلیل
۱۳۔ ہیجانی ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب
۱۴۔ استزاجی اسلوب۔

خاکسار کی کتاب "اسلوبیاتی تنقید" انھیں چودہ اسالیب بیان کی دریافت وجستجو تنقید وتحقیق سے عبارت ہے منظر عام پر آچکی ہے۔ مذکورہ بالا اسالیب پر ایک سرسری نگاہ ڈالنے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے۔ کہ اسالیب کی انواع اپنی انفرادیت کے باوجود چند خاص خاندانوں یا گروہوں سے تعلق رکھتی ہیں مثال کے طور پر مقفیٰ مسجع اور مرجز اسلوب اور رنگین مرصع اسلوب ایک ہی قبیل اور خاندان سے تعلق رکھتے ہیں، بنیادی اور سپاٹ وسادہ اسلوب ایک ہی قبیل کے اسلوب ہیں اور بیانیہ اور توضیحی بھی ایک نوع کے اسالیب لگتے ہیں۔ اسی طرح انانیتی، خطیبانہ اور اسلوب جلیل بھی ایک ہی قبیل کے اسالیب ہیں۔ اقسام کی درجہ بندی (CLASSIFICATION) ان اسالیب کی اصطلاحی اسماء سے واضح ہو جاتی ہے۔ نیز یہ انکی ظاہری شکلیں بھی آپس میں خلط ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں اگرچہ جیسا کہ مذکور کیا گیا کہ ان اسالیب کی جوہریت ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہوئے بھی مختلف ہیں تبھی ایک مختلف نام سے عبارت ہیں باوجود اس صفتی اور

جوہری اختلاف کے اسلوبیاتی تنقید میں ایک نوع کے قبائلی اسلوب کا مطالعہ ان کی منفرد خصوصیات کے ساتھ منفرد خانوں میں تقسیم کر کے کیا گیا ہے تاکہ تکرار بیان سے تحقیق محفوظ رہے اور مطالعہ اسالیب میں سہولت بہم پہنچائے۔ اس لحاظ سے کل نو خانوں (CLASSES) میں مذکورہ اسالیب کو رکھا جا سکتا ہے۔

۱۔ تعقیدی اسلوب
۲۔ مقفیٰ، مسجع، مرصّع، رنگین اور مرصّع اسالیب
۳۔ بنیادی، سپاٹ، سادہ اسالیب
۴۔ بیانیہ، توضیحی اسالیب
۵۔ شگفتہ اور تاثراتی اسلوب
۶۔ انانیتی، خطیبانہ، جلیل اسالیب
۷۔ ظرافت اور طنز آمیز اسلوب
۸۔ ہیجانی، ماورائی، منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب
۹۔ امتزاجی اسلوب

اسالیب کی مذکورہ بالا خانہ بندی تحقیق کو تکرار بیان اور طوالت بیان سے تحفظ دلانے کے لئے کی گئی ہے۔ ورنہ ان کا الگ الگ مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس سے "ضخامت بے فیض" کے سوا کچھ ہاتھ نہ لگے گا۔ جو بہر کیف دانشوری کے خلاف ہے ویسے تو اردو کے بعض نقادوں نے اسالیب کو صرف دو خانوں میں منقسم کیا ہے۔ اسلوب جلیل اور اسلوب جمیل۔ اسلوب جمیل میں سبھی اسالیب آجاتے ہیں جب کی جلیل مثالیں شاذ ہیں لیکن تحقیق و جستجو کے خاطر یہاں اسلوب کے نو درجے مقرر کیے گئے ہیں۔

انھیں اسالیب کا تفصیلی تجزیہ و مطالعہ "اسلوبیاتی تنقید۔ ناظر، وجہی سے قرۃ العین حیدر" میں پیش کیا گیا ہے۔ جو بازار میں دستیاب ہے۔

مصادر

:OMMUNATION: HANDLING IDEAS EFFECT P. 288

۲۔ دی انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا جلد دوم ۱۹۶۸ء ص ۱۲۳

۳۔ ماہنامہ شاعر جلد شدہ شمارہ ۶

۴۔ فکر و نظر ۱۹۶۲ء

۵۔ انسان اور آدمی عسکری ۱۹۷۶ء ص ۲۲، ۲۳

۶۔ مقالات حالی دوم جامعہ پریس ص ۱۴۲

۷۔ اردو میں تمثیل نگاری ۱۹۷۷ء ص ۴۹۶

۸۔ تحریریں۔ گیان چند

۹۔ رمزیہ نگاری مفہوم اور روایت ص ۲۱

۱۰ ALLEGORY OF LOVE P. 45-46

۱۱۔ معیار و میزان ص ۲۰۷

۱۲۔ رمزیہ نگاری ص ۲۲

۱۳۔ ALLEGORY OF LOVE P.61

۱۴۔ تحریریں ص ۲۷۷

۱۵۔ POETIC PROCESS P.191

۱۶۔ اردو کی نثری داستانیں ۲۲، ۲۳

۱۷۔ ALLEGORY OF LOVE P. 45-46

۱۸۔ DIVICE OF ALLEGORY M.MORRIN P. 74

۱۹۔ تحریریں ص ۲۷۷

۲۰، ۲۱۔ رمزیہ نگاری ص ۲۴

۲۱ تا ۲۵۔ نو طرز مرصع مرتبہ ہاشمی ۱۹۵۷ء لکھنؤ ص ۴۴، ۴۵، ۴۶

اسالیب نثر اردو، روایت اور تجربہ

(۹) اسالیب نثر اردو ـــــ روایت اور تجربہ

۱۰/۱ اسالیب نثر اردو کا خاکہ نظری

"گلزارنسیم" یا کسی داستان کا تجزیہ کیا جائے تو داستان کے عناصر ترکیبی کا پتہ ملے گا۔ دوسری قسم کے افسانوں کی طرح داستانوں میں بھی ایک ہیرو ہوتا ہے جو واقعات کا مرکز ہوتا ہے اور ایک ہیروئن ہوتی ہے یا ایک سے زیادہ مختلف واقعات میں جو ربط ہوتا ہے وہ ہیرو کی ذات کی وجہ سے۔ یہ ہیرو عموماً کوئی بادشاہ یا شاہزادہ اکثر کسی بادشاہ کا سب سے چھوٹا فرزند ہوتا ہے۔ اس انتخاب کی وجہ سے

داستان میں ذرا شان و شوکت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ عام خیال یہ تھا اور ایک حد تک صحیح بھی تھا کہ بادشاہ کی زندگی میں رنگینی اور بوقلمونی زیادہ ہوتی ہے اور بادشاہوں کو رزم و بزم، غرض ہر قسم کے تجربات کے زیادہ مواقع ملتے ہیں اور ان کی زندگی میں گردش لیل و نہار کے زیادہ باثر مرقعے ہاتھ آ سکتے ہیں ہاں تو یہ شاہزادہ کمر ہمت کس کر مختلف مہمیں سر کرتا ہے۔ وہ جری بہادر ہوتا ہے ہمیشہ تائید ایزدی اس کے ساتھ رہتی ہے اس لئے وہ ہمیشہ آخر کار کامیاب ہوتا ہے لیکن اس کی زندگی کا صرف یہی ماحصل نہیں ہوتا۔ وہ ایک عدیم المثال ہستی ہوتا ہے۔ سارے انسانی محاسن اس میں کھنچ آتے ہیں حسن میں بھی کوئی اس سے ہم سری نہیں رکھتا۔ اس کا نام بے نظیر ہو تاج الملوک یا جان عالم وہ ایک ذات کامل ہے جملہ عیوب سے مبرا۔ ایسی ہستی جس کی مثال اس نامکمل اور ناقص دنیا میں ممکن نہیں۔ اس ذات کامل کو کوئی سمجھ دار شخص زندہ حقیقت تسلیم نہیں کر سکتا اور نہ اس کی انفرادی ہستی ہوتی ہے۔ وہ تکمیل کا محض ایک نشان ہے اور داستان کی بنیاد واقعیت اور حقیقت کے بدلے مثالیت پر قائم ہوتی ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ سکڑ گئی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نہ معلوم غائب نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں در۔ اور آدمی اپنی جون میں مقید چھ دروں والے مکان میں بند۔ آٹے دال کی فکر میں مبتلا۔ چوکھم ختم، ساتواں در ندارد، چوتھا کھونٹ غائب، نتیجہ معاشرتی حقیقت نگاری، معاشی اور معاشی سطح تک محدود انسانی زندگی کا بیان۔ مگر عجب ہوا کہ جب اس تصور نے ادھر اردو میں افسانے کو رونق بخشی شروع کی تو ادھر مغرب میں اور ہی گل کھل گیا۔ جوائس پیدا ہو گیا۔ کافکا نے کاسل، لکھ ڈالا۔ عجب رنگ سے لکھا لگتا ہے کہ ہم چوتھے کھونٹ میں چل رہے ہیں۔ حدیں اگر کہیں ہے تو غیر معین اور غیر واضح کوئی بات قطعی نظر نہیں آتی۔

(انتظار حسین)

داستان میں ذرا شان و شوکت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ عام خیال یہ تھا اور ایک حد تک صحیح بھی تھا کہ بادشاہ کی زندگی میں رنگینی اور بوقلمونی زیادہ ہوتی ہے اور بادشاہوں کو رزم و بزم غرض ہر قسم کے تجربات کے زیادہ مواقع ملتے ہیں اور ان کی زندگی میں گردش لیل و نہار کے زیادہ پُر اثر مرقعے ہاتھ آ سکتے ہیں ہاں تو یہ شاہزادہ کمر ہمت کس کر مختلف مہمیں سر کرتا ہے۔ وہ جری بہادر ہوتا ہے۔ ہمیشہ تائید ایزدی اس کے ساتھ رہتی ہے اس لئے وہ ہمیشہ آخر کار کامیاب ہوتا ہے لیکن اس کی زندگی کا صرف یہی ماحصل نہیں ہوتا۔ وہ ایک عدیم المثال ہستی ہوتا ہے۔ سارے انسانی محاسن اس میں کھنچ آتے ہیں حسن میں بھی کوئی اس سے ہم سری نہیں رکھتا۔ اس کا نام بے نظیر ہو تاج الملوک یا جان عالم وہ ایک ذات کامل ہے جملہ عیوب سے مبرا۔ ایسی ہستی جس کی مثال اس نامکمل اور ناقص دنیا میں ممکن نہیں۔ اس ذات کامل کو کوئی سمجھ دار شخص زندہ حقیقت تسلیم نہیں کر سکتا اور نہ اس کی انفرادی ہستی ہوتی ہے۔ وہ تکمیل کا محض ایک نشان ہے اور داستان کی بنیاد واقعیت اور حقیقت کے بدلے مثالیت پر قائم ہوتی ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ کر رہ گئی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نہ معلوم غائب، نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں در۔ اور آدمی اپنی جون میں مقید چھ دروں والے مکان میں بند۔ آٹے دال کی فکر میں مبتلا۔ چوکھم ختم۔ ساتواں در ندارد، چوتھا کھونٹ غائب، نتیجہ معاشرتی حقیقت نگاری۔ معاشی اور معاشی سطح تک محدود انسانی زندگی کا بیان۔ مگر عجب ہوا کہ جب اس تصور نے ادھر اردو میں افسانے کو رونق بخشنی شروع کی تو ادھر مغرب میں اور ہی گل کھل گیا۔ جوائس پیدا ہو گیا۔ کافکا نے کاسل، لکھ ڈالا۔ عجب رنگ سے لکھا لگتا ہے کہ ہم چوتھے کھونٹ میں چل رہے ہیں۔ حدیں اگر کہیں ہیں تو غیر معین اور غیر واضح کوئی بات قطعی نظر نہیں آتی۔ (انتظار حسین)

اردو نثر کے تمام معنوی اکتسابات سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر ہم صرف طرز ادا اور انداز بیان ہی کے زاویے سے اردو انشاء پردازوں کا جائزہ لیں تب بھی ہماری نظر ایک بے پناہ رنگا رنگی اور بے پناہ تنوع سے دوچار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ یقیناً اردو انشاء پردازی بیان و ادا اور اظہار و ابلاغ کی لاکھوں نزاکتیں اور بے شمار لطافتیں اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اردو کا نثری ادب بلاشبہ اسالیب و صور کا ایک حیرت انگیز طلسم خانہ ہے۔ اس کے باوجود طرز و اسلوب کی روایت اردو نثر کی کوئی بہت پرانی روایت نہیں ہے ملا وجہی اور میر عطا حسین خاں تحسین سے قطع نظر طرز و اسلوب کی روایت کی عمر زیادہ سے زیادہ سو سال کی سمجھنی چاہیے درحالیکہ خود اردو زبان کی عمر ہزار نو سو سال کے لگ بھگ ہے۔

"وجہی" اسالیب نثر اردو کا آغاز ہے، تاہم وجہی سے قبل اردو نثر کے قدیم ترین نمونے بھی "روضہ رضوان" میں ملتے ہیں۔ معراج العاشقین اگر پہلی نثری تصنیف نہ بھی تسلیم کریں تو کلمۃ الحق کی اولیت کو بہر حال تسلیم کرنا ہی پڑتا ہے۔ یہی دکن کی وہ سرزمین ہے، جہاں شاہ میران جی شمس العشاق اور ان کے صاحبزادے شاہ برہان الدین جانم سے ادبی نثر کا سراغ لگنا شروع ہو جاتا ہے۔ شاہ برہان الدین جانم کے صاحبزادے شاہ امین الدین اعلےٰ نے بھی نثری ادب کے نمونے یادگار کے طور پر چھوڑے ہیں۔ لیکن اسلوب کی خاصیت جس کے امتزاج سے کوئی شہ پارہ آفاقی اور کلاسیکی ہو جاتا ہے۔ اس کے حصول سے یہ نثر پارے قاصر ہیں۔ ان نثر پاروں میں ایک طرف موضوعات پر سیر حاصل گفتگو ملتی ہے تو دوسری طرف کہیں کہیں تمثیلی پیرایہ ملتا ہے۔ جس کے سبب بعض نقادوں حضرات میں مرصع اسلوب کی تلاش کرتے۔ لیکن اصل اور سچی بات یہ ہے کہ دنیا کی دوسری عظیم اور آفاقی زبانوں کے مانند اردو میں مرصع و مقفیٰ و مرجز اسلوب کا ظہور سب سے پہلے وجہی کی سب رس (۱۶۴۰ء۔ ۱۶۲۵ء) میں ہوا۔ وجہی کے اسی مرصع و مقفیٰ و مرجز اسلوب کی قوت کے آگے ساری داستان کا وجود سرنگوں ہے۔ اس لحاظ سے اسلوبیاتی ارتقا میں دکن کو سبقت حاصل ہے۔

شمالی ہندوستان میں اگر فضل علی فضلی کی کربل کتھا، شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اور تفسیر (قرآن) اور سودا کا دیباچہ اردو وغیرہ موجود ہے لیکن انکے ان کارناموں

میں طرز نام کی کوئی چیز باوجود ہزار در یافتوں کے نایاب ہے۔

وجہی نے ۱۶۳۵ء میں ایک طرف مرصع و مقفیٰ و مرجز اسلوب کی بنیاد ڈال کر اسلوبیات نثر کے ارتقاء کی بسم اللہ کی تو کہیں کہیں عظیم و کلاسیکی فن کاروں کے مانند ہی قابلیت و علمیت کے زعم میں تعقید لفظ و معنیٰ کے شکار بھی ہوئے جس کو آگے چل کر شمالی ہندوستان کے فن کار میر عطا حسین تحسین کے جوہر قابل نے کمال تک پہنچایا اور "نو طرز مرصع" داستان لکھ کر تعقیدی اسلوب کا نمونہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے قائم کر دیا۔ یہ اسلوب اپنی دقت پسندی کے سبب ترقی نہ کر سکا اور تحسین کی شدید انفرادیت تک ہی محدود رہا۔ بڑی تلاش و جستجو کے بعد دور حاضر کے چند فن کاروں میں تعقیدی اسلوب کے چند نکات مل سکتے ہیں، ان میں بلراج مینرا اور انوار ستجاد کا نام خاص ہے۔ لیکن ان فن کاروں میں تعقیدی اسلوب پوری طرح سے جلوہ گر نہ ہو کر ماورائی یا منتشر خیالی کے شکستہ اسلوب کی موجودگی پر دلالت کرتا ہے۔

وجہی کے مرصع و مقفیٰ و مرجز اسلوب نے کر ماورائی یا منتشر خیالی کے شکستہ اسلوب تک ارتقاء نے مختلف زینے اور مختلف منزلیں طے کی ہیں۔ خود اسی مرصع و مقفیٰ و مرجز اسلوب کے ذریعہ رجب علی بیگ سرور (۱۷۸۵-۱۸۶۷) اپنے کمال علم و فن کا اظہار کیا اور وجہی کے فن کو پس پشت کر دیا اور کلاسیکیت کی زندہ روح کو اسالیب نثر اردو کے خون میں تحلیل کر دیا۔ قافیہ سے قطع نظر، مرصع اسلوب کی مثال غالب، سرشار، شرر، محمد حسین آزاد، شبلی، مہدی افادی، یلدرم، رسوا، ابوالکلام، بجنوری اور قاضی عبدالغفار میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں مقفیٰ و مرصع اسلوب کے تشکیلی عناصر زیر بحث ہیں۔

مرصع اسلوب کو بعض نقادوں نے رنگین، مسجع اور مرجز اسلوب سے بھی موسوم کیا ہے جس کے ڈانڈے تعقیدی اسلوب سے جا ملتے ہیں۔ تعقیدی اسلوب کے خاص علم بردار محمد حسین عطا خاں تحسین (نو طرز مرصع ۱۷۷۵ء سنہ تصنیف) ہیں۔ تعقیدی اسلوب کی ضد سپاٹ و سادہ اسلوب ہے جسے بعض نقاد بنیادی اسلوب سے بھی موسوم کرتے ہیں اور جس کے سب سے اول قلمکار میر امن دہلوی (باغ و بہار سنہ تصنیف

۱۹۰۳ء) میں اس بنیادی اسلوب کا مزید فروغ، سرشار، سرسید، حالی، نذیر احمد، راشد الخیری، حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ اور پریم چند کے ہاتھوں سے ہوا۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس اسلوب کی اصلاً پرورش اور نگہبانی کا بیڑا سرسید، نذیر احمد، حالی، عبدالحق، پریم چند اور عبدالماجد دریا آبادی نے اٹھایا اور "کلیتہ" اس اسلوب کے تمام فرائض ادا کر دیے۔ بنیادی و سپاٹ اسلوب جو میر امّن کی بے پناہ سادگی اور صفائی کی بنا پر بہت مشہور ہے اور میر امّن یاد ہوتیت کا شنی جوہر تصور کیا جاتا ہے۔ محض مکانی اختلاف کے ساتھ لکھنؤ میں دیر امّن کے زمانے میں ہی رنگین مرصع اسلوب ادب کی شان تصور کیا جاتا تھا جو وجہی کی یاد تازہ کرتا تھا۔ لیکن اس سے مختلف تھا۔ ادھر دلی میں میر امّن کی صفائی اور سادہ بیانی کا چرچا تھا تو ادھر لکھنؤ میں رجب علی بیگ سرور کی عجائب نگارش کا ڈنکا بج رہا تھا۔ سرور کے مرصع اسلوب کی تہذیب محمد حسین آزاد نے کی اور اس کی گنجلک ثقالت کی تطہیر کر کے اس کو درجہ ثقاہت کے معیار پر متمکن کیا۔ لیکن اصل ترصیع اور رنگینی جو سرور کی اسلوب کی خاصہ تھی، محمد حسین آزاد میں بھی موجود نہ تھی۔ اس لحاظ سے وہ تمام فن کار جن کے اسلوب نگارش میں ترصیع اور رنگینی دونوں تھی۔ رنگین مرصع اسلوب کے آسمان یعنی رجب علی بیگ سرور کو نہ چھو سکے۔ بہرکیف ان میں مولانا آزاد کے علاوہ غالب، عبدالغفار، شبلی، رسوا، شرر، مہدی افادی، ابوالکلام اور قاضی عبدالستار شامل ہیں جن میں ترصیع اور رنگینی دونوں ہے لیکن مرصع اسلوب کا وہ امتیاز موجود نہیں ہے جو رجب علی بیگ سرور کا ہنر ہے۔ دراصل رجب علی بیگ سرور نے ہی اس اسلوب کو کاڑھا اور اس کو درجۂ کمال تک پہنچایا۔ خود بھی زندہ رہے اور اس کو بھی لافانی کیا۔

رجب علی بیگ سرور کے رنگین مرصع اسلوب کی پیدائش کے بعد اسالیب نثر کے ارتقا میں یکایک ایک تحیر آمیز انقلاب رونما ہوتا ہے اور یک لخت میں اسلوب ارتقار کی کئی سخت و سنگلاخ منزلیں ایک ہی جست میں عبور کر لیتا ہے۔ یہ انقلابی چھلانگ ایک انقلاب آفریں شخصیت جسے عرف عام میں غالب کہتے ہیں، سے عالم اسالیب میں برپا ہوتی ہے۔ غالب (۱۷۹۶ء۔ ۱۸۶۵) بیک وقت مختلف و متنوع اسالیب نثر اردو کا امام یا پیش رو ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگ سکتا ہے کہ

بیسویں صدی کے بیشتر اسالیب نثر غالب کے رہین منت ہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کے فن کاروں نے اسکے رنگ و روپ میں مزید توانائی پیدا کی، اس کو خوش نمائی کی لذتوں سے آراستہ کیا اور اسے کلاسیکیت کے درجہ سے نوازا ہے۔

اردو اسالیب نثر کے ارتقاء میں غالب نام ہے ایک مجتہد اور نابغہ روزگار کا۔ یہ غالب ہی تو ہے جس نے بیانیہ اسلوب، توضیحی اسلوب، انانیتی اسلوب، تاثراتی و شگفتہ اسلوب، طنزیہ اور ظرافت آمیز اسلوب، خطیبانہ اسلوب، بنیادی اسلوب اور امتزاجی اسلوب کی بنا ڈالی، پروان چڑھایا اور ان کی آب یاری اپنے خون جگر سے کی اور باغ اردو میں ان کے جاوداں پھول کھلائے۔ اگرچہ بیانیہ اسلوب سرشار، سرسید، شبلی، نذیر احمد، حالی، عبدالحق، حسن نظامی، فرحت اللہ، ابو الکلام، پریم چند، عبدالماجد، محمد حسن عسکری، عبدالرحمٰن بجنوری اور انتظار حسین میں جلوہ گر ہے اور نصف طور پر کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر میں موجود ہے لیکن غالب کے بعد بیانیہ اسلوب کو عروج کمال سے ہم کنار کرنے والے صرف سرسید (۱۸۱۷-۱۸۹۸) اور پریم چند (۱۸۸۰-۱۹۲۷) ہیں اور اسی طرح توضیحی اسلوب کی بنیاد بھی غالب کی ہی ڈالی ہوئی ہے۔ غالب کے بعد سرسید اور ان کے رفقاء دیگر نذیر احمد (۱۸۳۱-۱۹۱۲) حالی (۱۸۲۷-۱۹۱۴) راشد الخیری اور عبدالحق (۱۸۸۹-۱۹۶۱) خاص ہیں۔ جو اس اسلوب کی ہامی بھرتے ہیں۔ حالانکہ توضیحی اسلوب کی اہم ترین خوبیاں مہدی افادی، حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، ابو الکلام، پریم چند اور قرۃ العین حیدر میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ اسی طرح انانیتی اسلوب کا خالق بھی غالب ہی ہے۔ غالب کے علاوہ انانیتی اسلوب کی واضح اور زندہ صورتیں محمد حسین آزاد (۱۸۳۳-۱۹۱۰) شبلی (۱۸۵۷-۱۹۱۲) عبدالرحمٰن بجنوری (۱۸۸۵-۱۹۱۸) اور ابوالکلام آزاد (۱۸۸۹-۱۹۵۹) ہیں۔ انانیتی اسلوب کے آڑے ترچھے نقوش ویسے تو وجہی سے لیکر نثر، افادی اور سجاد انصاری تک میں مل سکتے ہیں لیکن مکمل و مسلم انانیتی طرز غالب نے ہی اختراع کیا۔ اور اسکو محمد حسین آزاد، شبلی، بجنوری اور ابو الکلام نے عام اور عالم گیر کیا۔ دوسرے اسالیب کی ہی طرح غالب شگفتہ یا تاثراتی اسالیب نگارش کا بھی امام ہے۔ اس اسلوب بیان کا استعمال وجہی نے بھی کیا تھا لیکن اس کا قلم مرصع، مقفیٰ، مرجز انداز کے آگے اس طرح سپر ستھا

کہ تاثراتی یا شگفتہ اندازِ نگارش اس کی پیچیدگیوں میں گم ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ یہی حال رجب علی بیگ سرور کا ہے جن کا قلم صناعی اور رنگین کاری میں اس قدر معروف و مست ہے کہ دوسرے طرزِ نگارش کی طرف اُس کا رُخ ہی نہیں کر پاتا ۔ فسانۂ عجائب میں تاثراتی طرزِ نگارش کا ظہور عمیق تجزیاتی تنقید کے لئے عیاں ہے ۔ لیکن عام نگاہ سے پوشیدہ ۔ کیوں کہ رنگین و مرصع انداز سے تاثراتی انداز اس طرح خلط ہے کہ اس کی شناخت بغیر تجزیہ کے بے حد گنجلک کام ہے ۔ دراصل غالب کے بعد محمد حسین آزاد، عبدالغفار، شبلی، رسوا، نیاز، مہدی افادی، یلدرم (۱۸۸۰ ـ ۱۹۴۱) عبدالرحمٰن بجنوری (۱۸۸۵ ـ ۱۹۱۸) اور رشید احمد صدیقی ، کرشن چندر، خورشید اسلام نے شگفتہ تاثراتی طرزِ بیان کو اختیار کیا اور اسکی معراج سے اسے آشنا کرایا ۔ ان فن کاروں کے علاوہ بھی شگفتہ طرزِ نگارش کا استعمال سرشار بیگمات اودھ، شرر، حسن نظامی (۱۸۸۷ ـ ۱۹۵۵) سجاد انصاری اور ابوالکلام کے ادب پاروں میں عام اور نمایاں ہے ۔

جیسا کہ بیان کیا گیا کہ غالب طنزیہ اور ظرافت آمیز اسلوب کا بھی بانی ہے غالب کے بعد اس اسلوب کے چند عوامل سرشار میں بھی دکھلائی دیتے ہیں ۔ لیکن دراصل غالب کے اس اندازِ بیان کو آسمان طنز سے ہمکنار کرنے کا شرف صرف پطرس (وفات ۱۹۵۶ء) اور رشید احمد صدیقی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۷) نے حاصل کیا ہے ۔ ظرافت آمیز اسلوب کی جلوہ گری سرشار، حسن نظامی، قاضی عبدالغفار، فرحت بیگ اور ابوالکلام آزاد میں بھی ظاہر ہو جاتی ہے ۔ اور طنز کی شدت آمیزی کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی کی تحریروں میں بھی تحلیل ہے ۔ لیکن ظرافت آمیز اسلوب کی حق شناسی کا حق (غالب کے بعد) پطرس (سنۂ وفات ۱۹۵۶ء) اور رشید احمد صدیقی (۱۸۹۵ ـ ۱۹۷۷) نے ہی ادا کیا ہے ۔ سرشار، حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، پریم چند اور بیدی وغیرہ میں نشتر کی جراحت سامانیاں نہیں جو ظرافت آمیز اسلوب کی شان ہے اور جس کے ذریعہ فن کار قلب انسانی کا ایسا ترفع کرتا ہے جس سے نشاط قلب کے مقابلے میں دراصل تزکیہ قلب کا سامان اکٹھا ہوتا ہے ۔ جو مشتاق احمد یوسفی کر رہے ہیں ۔ اور سب پر بھاری ۔ اردو نثر کے خطیبانہ اسلوب کی تخلیق کا سہرہ بھی غالب (۱۷۹۶ ـ ۱۸۶۵)

کے سر ہے لیکن اس اسلوب کے تمام وکمال عناصر کا ظہور ابوالکلام آزاد (۱۸۸۸ ۔ ۱۹۵۹) کے ہاتھوں ہوا۔ بلکہ خطیبانہ اسلوب جو افلاطون اور ارسطو سے شروع ہو کر لانجائنس کی تنقید علویت پر اختتام پذیر ہوتا ہے، وہ اردو میں تنہا ابوالکلام آزاد کی ملکیت خاص ہے۔ اس لحاظ سے ان کا کوئی ہمسر یا ثانی نہیں ہوا اور ان کی کثرانانیت و انفرادیت کا اردو میں جواب نہیں۔ ابوالکلام آزاد کے خطیبانہ اسلوب کے ترکیبی اجزا محمد حسین آزاد اور شبلی نعمانی میں بدرجۂ اتم موجود ہیں اور یہ فن کار ابوالکلام سے پہلے پیدا ہوئے ہیں لیکن ابوالکلام کے الہلالی اردو سے لیس، خطیبانہ طرز نگارش ان فنکاروں میں ناپید ہے۔

یہ امر بالکل اسی طرح ہے کہ خطیبانہ طرز بیان سرسید، نذیر احمد، شرر، حسن نظامی، پریم چند اور خورشید الاسلام کی نثر نگاری میں جلوہ گر ہے۔ لیکن خطابت ان حضرات کے یہاں مطلوب و مقصود نہیں ہے بلکہ وعظ، نصیحت، تصوف، ستیہ اہنسا اور محبت مراد ہے۔ اردو میں صرف ابوالکلام کا امتیاز ہے کہ انھوں نے خطیبانہ اسلوب کو تمام وکمال فنی نزاکتوں اور موشگافیوں کے محل نظر نثری تاریخ میں برپا کیا اور اس سے فائدہ اٹھایا، باقی محمد حسین آزاد اور شبلی۔ تو انھوں نے بھی اس میدان میں طرز نگارش کے معرکے کئے اور ابوالکلام کے شانہ بہ شانہ میدان میں اترے ہیں لیکن سبقت اور سربراہی کا حق ابوالکلام کو ہی ہے۔ اور بقیہ سرسید یا ان کے قبل دیگر خطیبانہ طرز کے حاملین کا حال غالب کے جیسا ہے جن کے سر پہ خطیبانہ طرز نگارش کا سہرہ تو ہے لیکن اسکے پھول میں خطابت کی مہک نہیں ہے۔

عام اسالیب کی سب سے گنجلک اور پے چیدہ ترین قسم امتزاجی طرز نگارش ہے جو غالب کی ذات نابغہ کی مرہون منت ہے۔ یہ غالب ہی ہے جس نے بیک وقت بیانیہ توضیحی، تاثراتی، انانیتی اور خطیبانہ اسالیب میں مرصع، مقفی اور ظرافت آمیز اسالیب کا امتزاج پیش کیا۔ اور نثر نگاروں کی آنکھوں کو خیرہ کیا۔ غالب سے پہلے وجہی نے بھی امتزاجی اسلوب کے طلسمات کا پردہ فاش کیا تھا۔ لیکن اس کی صورت دکھانے میں ناکام رہا تھا، دراصل امتزاجی اسلوب کی رونمائی غالب کے ہاتھوں سے ہوئی اور بالآخر جلوہ عام بنی۔ غالب کے بعد اس اسلوب کو محمد حسین آزاد، شبلی،

مہدی افادی، حسن نظامی، ابوالکلام آزاد، منٹو اور قرۃ العین حیدر کے ہاتھوں مزید فروغ حاصل ہوا۔ محمد حسین آزاد، شبلی اور ابوالکلام نے غالب کے رنگ امتزاج میں اگر جلال علویت کا رنگ بھرا تو مہدی اور منٹو نے "حسن پری وش کا" اور ادھر حسن نظامی نے متصوفانہ، موشگافیوں کی گیان دھیان کا ... یہی نہیں بلکہ امتزاجی اسلوب کے بڑے دائرے (CANVAS) میں سرسید، شرر، عبدالماجد دریاآبادی، بجنوری، کرشن چندر اور قاضی عبدالستار کی تحریریں بھی آجاتی ہیں اور اپنی شناخت بالترتیب، خشکی، تاریخیت، توازن پسندی مابعد الطبیعات، طنز اور تاریخ سے عام کرتی ہیں۔ لیکن ان سب میں غالب کا مرتبہ غالب اور فاتح کا ہے۔

اس طرح یہ حقیقت روز روشن کی طرح کھل کر عیاں ہو جاتی ہے کہ اسالیب نثر اردو کے ارتقاء میں غالب کا حصہ سب سے اہم ہے اور ریاضی کے حساب کے مطابق غالب ۷۰٪ فیصد اسالیب کا موجد یا امام ہے بقیہ ۳۰٪ فیصدی میں تمام دوسرے مجتہد فنکار شامل ہیں۔ اور مزید یہ ہے کہ اردو اسالیب نثر کی تاریخ اور روایت میں غالب کو وہی مقام حاصل ہونا چاہیے جو سقراط کو استادی میں، ارسطو کو تنقید میں، دیاس کو رزمیہ میں فردوسی، کو مثنوی میں اور شیکسپیر کو ڈرامے میں حاصل ہے۔ اسالیب نثر اردو کے ارتقاء میں غالب کی مجتہدانہ اور خالقانہ ذات ایک سنگ میل ہے اور حسب حال و مطابق بطور نظیر فخریہ پیش کرنے کے قابل چیز ہے۔

غالب کے بعد سرسید (۱۸۱۷ـ۱۸۹۷) ہیں جو ارتقائے اسلوب کی ایک منزل ہیں اور جنہوں نے سپاٹ و سادہ اور بنیادی اسالیب کا اختراعی اجتہاد کیا اور اپنی مکمل شناخت کرائی۔ غالب کے شگفتہ قلم سے بنیادی اسلوب کے ظہور کے نشانات بھی صفحۂ ادب پر پڑے ہیں، لیکن اس میں وہ خشکی نہیں جو سرسید کا طرہ امتیاز ہے۔

سرسید ادیب سے کہیں بڑھ کر مصلح، ریفارمر، اور قدردان علم و دانش تھے۔ لیکن جا بجا اپنے پرچوں، تقریروں اور مضامین کے ذریعہ تبلیغ و اصلاح کی غرض سے جو لکھا اس میں خود بخود بنیادی اور سادہ اسالیب کا ظہور ممکن ہو گیا۔ حالانکہ سرسید

کا یہ مقصد قطعی نہ تھا کہ وہ کسی اسلوب نگارش کی بنا ڈالیں اور مجتہد فن کے منصب پر متمکن ہوں۔ سرسید ان اسالیب کو ان کے شاگردوں اور رفقاء نے مزید حسن و جلا سے نوازا۔ ان میں حالی (۱۸۳۷۔ ۱۹۱۴) اور نذیر احمد (۱۸۳۱۔ ۱۹۱۲) زیادہ خصوصیت کے حامل ہیں۔ بعد میں سرسید کے زیر اثر عبدالحق (۱۸۶۹۔ ۱۹۶۹) اور پریم چند (۱۸۸۸۔ ۱۹۳۷) نے بھی بنیادی اور سادہ اسلوب نگارش کو دوسرے اسالیب کے مقابلے میں ترجیح کے قابل سمجھا اور اس کو اپنے فن پاروں میں پوری طرح سے برتا اور اس کا فائدہ اٹھایا۔ اگرچہ حقیقت ہے کہ عبدالحق نے سرسید کی اس منطقیت اور خشک بیانی سے اجتناب کیا جس سے تحریر میں تکدر کی فضا پیدا ہوتی ہے لیکن پریم چند نے سیدھے سیدھے سرسید کی پیروی و تقلید کی۔ اس لحاظ سے وہ زمانی اختلاف کے باوجود، حالی اور نذیر کے قریبی دوست ہیں۔ دراصل بنیادی اور سادہ و سپاٹ طرز نگارش کا ظہور میر امن کی تحریروں میں ہو چلا تھا۔ لیکن یہ اسلوب محاوراتی بیان کی تہہ میں دب کر رہ گیا تھا۔ سرسید نے محاوراتی زبان و بیان کی تہہ سے بنیادی اور سپاٹ اسلوب نگارش کا پتھر نکال ڈھونڈا، اس کی تلاش، خراش کی اور اس کو اظہار عام کا ذریعہ بنایا لیکن اس کی سختی و خشکی دور نہ کر سکے۔ جو غالب نے بنیادی اسلوب کے استعمال میں کر دکھایا تھا۔ عبدالماجد دریاآبادی (۱۸۹۳۔ ۱۹۷۷) کو اس لحاظ سے امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے بنیادی اسلوب کو درجہ ثقاہت تک پہنچایا جو ان کے بزرگ پریم چند اور عبدالحق بھی نہ کر سکے تھے۔ عبدالماجد دریاآبادی نے بنیادی اسلوب کا سبق غالب کی تحریروں میں پڑھا تھا کہ شگفتگی و تازگی ہر نوع کی خشکی اور کرختگی کی قاتل تھی۔ اسی راہ پر حسن عسکری مرحوم بھی چلے

اردو اسالیب نثر کے ارتقا میں محمد حسین آزاد (۱۸۳۳۔ ۱۹۱۰) بھی اس لحاظ سے غالب، وجہی، سرور، اور سرسید سے کم نہیں ہیں کیوں کہ انھوں نے بھی ارتقائے اسلوب میں اجتہادی قوت اور اختراعی ندرت کا ثبوت فراہم کیا ہے اور اسلوب جلیل کی تخلیق کی۔ اسلوب جلیل کو مسلم طور پر آزاد کے علاوہ شبلی (۱۸۵۷۔ ۱۹۱۴) اور ابوالکلام (۱۸۸۸۔ ۱۹۵۹) نے برتا اور اس کی توانائی، شوکت

عظمت، علویت اور جلال کے مظاہروں کو ادب پاروں میں عام کیا اور بے حد کامیاب طور پر کیا۔ شبلی اور ابوالکلام کے علاوہ بجنوری اور قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی اسلوب جلیل کی موجودگی کا شائبہ ہوتا ہے قرۃ العین حیدر کے فنی تجربوں میں تلاش و جستجو کے بعد اسلوب جلیل کے نمونے مل سکتے ہیں لیکن بجنوری کے شگفتہ یا تاثراتی طرز نگارش کی نشاط انگیزی دراصل اسلوب جلیل کی جلالت کی اتنی متحمل نہیں ہے کہ وہ اس اسلوب کا بوجھ اٹھا سکے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بجنوری کے پاس اپنی شناخت کے لئے ایک بھرپور طرز نگارش موجود ہے جس کا تفصیلی بیان میری دوسری کتاب "وجہی سے قرۃ العین حیدر تک" میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

عصر رواں میں بھی اسالیب نثر کا ارتقا جاری و ساری ہے اور مشہور اسلوب نثر۔ ہیجانی ماورائی منتشر خیالی کا اسلوب اسی دور کی دین ہے۔

ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب کے ڈانڈے اگرچہ داستان طرازی کے اور جنس تک جا پہنچے ہیں اور اپنا رشتہ تحسین اور میرامن سے جوڑ لیتے ہیں تاہم اس اسلوب کے موجد عصر رواں کے فنکار ہیں اور اس اسلوب خاص کی تخلیق کا سہرا البراج میرا، انور سجاد اور رشید امجد وغیرہ کی تحریروں کو ملتا ہے۔ جب کہ عمیق مطالعہ سے قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں بھی منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب دیکھا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے اس اسلوب نگارش کی خالق قرۃ العین حیدر ہیں۔ لیکن ان کی تحریروں میں ہیجان بالکل مفقود ہے ہاں یہ دوسری بات ہے کہ ماورائیت جا بجا دکھلائی دیتی ہے ہیجانیات پیدا کرنے والے کامیاب فنکار تو نیاز فتح پوری، منٹو، اور عصمت ہیں۔ جو ہیجانی اسلوب کے حقیقی مالک ہیں کیوں کہ یہ قاری کے بدن میں ارتعاش کا جادو بھی جگاتے ہیں، لیکن ہیجانی اسلوب میں منٹو (۱۹۱۱ - ۱۹۵۵) کو سب پر سبقت حاصل ہے کیوں کہ اس کا موضوع ہی جنس ہے، اس میں ماورائیت کے مقابلے میں ارضیت موجود ہے جو اسلوب نثر کو ایک نئی راہ دکھاتا ہے۔

منٹو کے مقابلے میں نیاز اور افادی میں جذبات کی اشتعال انگیزی محض ان کی دوشیزگی پسندگی کے سبب سے۔ ان میں جنس کی وہ سیلانی نہیں ملتی ہے جو کسی

صوفی دسنت کے لئے ہیجان کا سبب بنے۔ لیکن اس سے مراد نہیں ہے کہ نیاز اور افادی میں ہیجانی اسلوب مفقود ہے ہیجانی اسلوب کی مثالیں تو عصمت کے یہاں بھی موجود ہے۔ ایک معنی میں کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے یہاں بھی ہیجانی اسلوب کہیں کہیں مل جاتا ہے لیکن اس اسلوب کو درجۂ کمال تک منٹو نے ہی پہنچایا ہے۔

میرے دوستوں زندگی کے معنی
کھانا، پینا، چلنا، پھرنا، سورہنا اور منھ
سے بولے جانا نہیں ہے۔ زندگی کے معنی
یہ ہیں کہ صفات خاص کے ساتھ نام کو
شہرت ہو اور بقائے دوام ہو۔ ایسے
بزرگان باکمال کے رویے اور رفتاروں
کو دیکھنا انھیں ہماری آنکھوں کے سامنے
زندہ کر دکھاتا ہے۔ اور ہمیں بھی دنیا
کے پیچیدہ رستوں میں چلنا
سکھاتا ہے۔ اور بتاتا ہے
کہ کیونکر ہم بھی اپنی زندگی
کو اتنا طولانی اور ایسا گراں بہا
بنا سکتے ہیں۔" محمد حسین آزاد

اس طرح ایک طائرانہ جائزے کے مطابق اردو اسالیب نثر کے ارتقا میں وجہی، تحسین، میرامن، سرور، غالب، سرسید، محمد حسین آزاد، منٹو اور قرۃ العین حیدر کو سبقت و سیادت حاصل ہے۔ جنہوں نے کسی نہ کسی اسلوب بیان کی بنا ڈالی اور اردو نثر کو ایک نئے قلم سے روشناس کرایا۔ نثری اسالیب کے ان موجدوں اور مجتہدوں میں غالب کا مقام امام اسلوب کا ہے جس نے نثر کے ستر فیصد اسالیب کی اختراع کی۔ اور قلم کو رنگ رنگ سے چلنے کا سلیقہ سکھلایا۔ اور ہر رنگ سے شناخت کا رنگ دکھلایا۔ ایک خاکہ نظری سے اسالیب اردو کا ارتقا اور غالب کی اولیت

امامت کی تصویر ملاحظہ کریں:۔

۱	وجہی	مقفیٰ، مسجع، ومرجز
۲	تحسین	تعقیدی اسلوب
۳	میر امن	سپاٹ وسادہ
۴	رجب علی بیگ سرور	رنگین ومرصع اسلوب
۵	غالب	بیانیہ، توضیحی، انانیتی، شگفتہ یا تاثراتی، طنزیہ ظرافت آمیز، خطیبانہ، رنگین ومرصع، بنیادی، امتزاجی
۶	سرسید	سپاٹ وسادہ، بنیادی
۷	محمد حسین	اسلوب جلیل
۸	ابوالکلام آزاد	خطیبانہ اسلوب
۹	منٹو	ہیجانی اسلوب
۱۰	قرۃ العین حیدر	ماورائی، منتشر خیالی، شکستہ اسلوب

مصادر

ا تا ۲۔ منشی پریم چند۔ شخصیت اور کارنامے۔

۳۔ اردو نثر کے فروغ میں دکن کا حصہ

۴۔ تصنیف بنجیال پروفیسر نورالحسن ہاشمی ۱۹۷۵ء

اسالیب نثر اردو پر غیر زبانوں کے اثرات

اسلوبیات دنیا کی ہر اس زبان کا قرض دار ہے جو معروف و مشہور ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ عرب و عجم اور یورپ کی تمام زبانیں اسلوبیات کے دائرہ کار کی اسیر ہیں۔ اور فن کار کی جنبش تحریر کی محتاج ہیں اردو زبان کو لیجئے، اس پر کسی ایک زبان نے اثر نہیں ڈالا بلکہ سچ بات تو یہ ہے کہ اس کی قوت جاذبیت کے آگے دنیا کی معروف زبانیں ہاتھ باندھے کھڑی نظر آتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی پیدائش کا مسئلہ ہنوز ضعیف راز کا متراد نظر آتا ہے۔ مناسب ہوگا کہ اردو کے آغاز کے مشہور نظریے پیش کر دیے جائیں تاکہ اسی سے اس امر کا اندازہ ہو جائے کہ اردو پر کن کن زبانوں نے اثر ڈالا ہے۔ یہاں طوالت پسندی سے بچتے ہوئے ڈاکٹر پرکاش مونس کی کتاب "اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر" سے اس نوع کے نظریاتی اقتباسات نہایت اختصار کے ساتھ پیش کیے جا رہے ہیں۔

۱۔ سب سے پہلے مشہور نظریہ میر امن کا ہے جو انھوں نے باغ و بہار کی ابتدا میں پیش کیا ہے کہ امیر تیمور کے گھرانے کی فتح ہند کے بعد شہر کا بازار اردو کہلایا۔ جب اکبر تخت پر بیٹھا تو ہندو مسلمان سب اکٹھا ہوئے ان کے لین دین اور آپس میں سودا سلف لینے سے ایک زبان "اردو" مقرر ہوئی۔ جب شاہجہاں نے شاہجہاں آباد بسایا تو اس نئے شہر کے بازار کو "اردوئے معلیٰ" خطاب دیا۔

۲۔ گلکرائسٹ "ہندوستانی فلولوجی" میں ایک مسلمان مورخ کی سند پر لکھا ہے کہ جب تیمور نے ہندوستان پر حملہ کیا، اس وقت سے اردو کی بنیاد پڑی۔

۳۔ سرسید نے آثار الصنادید میں لکھا ہے کہ شاہجہاں نے ۱۰۵۸ ہجری/۱۶۴۸ء میں دلی آباد کی اس وقت سے اردو زبان بنی۔

۴۔ امام بخش صہبائی اپنے رسالہ قواعد اردو میں لکھتے ہیں، "فارسی کے بعض الفاظ اور ہندی کے اکثر لفظوں میں کثرت استعمال کے سبب تغیر و تبدل واقع ہوا اور اس خلط ملط سے مروج ہوئی اسی کا نام اردو ٹھہرا۔"

۵۔ سید سلیمان ندوی فرماتے ہیں کہ مسلمان ہندوستان کے جس صوبے میں گئے، وہاں کی صوبائی بولی میں عربی فارسی الفاظ ملا کر بولنے لگے۔ چنانچہ بنگالی، مرہٹی

ملیالم وغیرہ میں ہر ایک کا مسلمانی روپ علیحدہ ہے ۔ سب سے پہلے یہ میل جول ملتان سے لے کر ٹھٹھ تک سندھ میں اور پھر یہاں سے گجرات اور کاٹھیاواڑ تک ہوا ہوگا ۔

۶۔ زبان کے آغاز کے ساتھ علاقائی وفاداری کا حق نباہنے والوں میں نصیرالدین ہاشمی صاحب کا نام بھی لیا جانا چاہئے ۔ انھوں نے کہا کہ اگر مسلمانوں کے آنے سے اردو بنی تو مسلمان سب سے پہلے ملابار کے ساحل پر آ کر بسے ۔ اس لئے اردو کا ابتدائی ارتقاء دکن ہی میں ہوا ۔

۷۔ ڈاکٹر ہارنلے نے ۱۸۷۲ء کے قریب گوڑین زبانوں کا گرامر لکھی ۔ اس میں انھوں نے لکھا ہے کہ اردو بارہویں صدی عیسوی میں دہلی کے نواح میں پیدا ہوئی ۔ یہ علاقہ برج ۔ مارواڑی اور پنجابی کا سنگم ہے ۔

۸۔ ہارنلے کی بات محمد حسین آزاد کو بھا گئی ۔ انھوں نے "آب حیات" کی ابتدا ہی اس جملے سے کی "اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اردو برج بھاشا سے نکلی ہے ۔

۹۔ مولانا شمس اللہ قادری نے بھی "اردوے قدیم" میں اردو کا ماخذ برج بھاشا کو بنایا ہے ۔

۱۰۔ پروفیسر محمود شیرانی کہتے ہیں کہ اردو مسلمانوں اور ہندی کے میل کا نتیجہ ہے ۔ اس لئے وہ لاہور میں بنی ہوگی ۔ اور دوسری طرف فرماتے ہیں کہ پنجابی مسلمان فتح دلّی کے وقت اپنے ساتھ جو زبان لائے اس نے دلی کی اس وقت کی زبان سے مل کر اردو کا روپ دھارا ۔ بہر حال شیرانی صاحب کے نزدیک اردو و پنجابی سے ارتقاء پائی ۔

۱۱۔ ڈاکٹر گراہم بیلی شیرانی صاحب سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں " اردو سنہ ۱۰۲۷ء کے لگ بھگ لاہور میں پیدا ہوئی ۔ قدیم پنجابی اس کی ماں ہے اور قدیم کھڑی بولی "سوتیلی ماں" ۔

۱۲۔ ڈاکٹر زور کے نزدیک اردو پنجابی کی بہن ہے ۔

۱۳۔ گریرسن کے مطابق ہندوستانی بالائی دوآبے اور مغربی روہیلکھنڈ کی زبان ہے ۔

۱۴۔ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ نے اردو کا رشتہ کھڑی بولی سے قائم کیا ۔

۱۵۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں صاحب نے گریرسن اور سینتی کمار چٹرجی کی تقلید میں اردو کو کھڑی بولی مان کر شورسینی اپ بھرنش سے ماخوذ بتایا لیکن اپنی کتاب مقدمہ تاریخ زبان اردو کے آخری باب میں وہ اردو کو ہریانی، میواتی اور کھڑی بولی کی آمیزش کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے الفاظ دیدنی ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" اس لئے زبان دہلی دیپرانش" اردو کا اصل منبع اور سرچشمہ ہے اور" حضرت دہلی" اس کا حقیقی مولد و منشاء۔

۱۶۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اردو کا سلسلہ نسب براہ راست پالی سے ملایا۔

۱۷۔ اردو کے لسانیاتی نسب کے بارے میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے بتایا ہے کہ ہندوستان کی تمام زبانیں دراوڑی ہیں۔ سنسکرت، ایرانی اور دراوڑی کا مجموعہ ہے۔ ہندوستان کی زبانوں کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مشرقی یا ماگدھی گروہ، مغربی یا شورسینی گروہ، اور جنوبی یا مہاراشٹری گروہ' ان کے مطابق اردو جنوبی یا مہاراشٹری گروہ سے تعلق رکھتی ہے۔ ان انوکھے بیانات کے بعد وہ اپنا نظریہ پیش کرتے ہیں کہ اردو اور ہندی ایک ہی زبان ہیں جو کھڑی بولی کے دو روپ ہیں۔

۱۸۔ ڈاکٹر آمنہ خاتون نے بھی اردو کو کھڑی بولی کا جدید روپ قرار دیا۔
اس لحاظ سے نتیجہ اخذ کرنا کہ اردو کے ذخیرہ لغت میں تیموری، ترکی، عربی فارسی، بنگالی، مرہٹی، ملیالم، ملتانی، سندھی، گجراتی، کاٹھیاواڑی، ملاباری، دکنی، برج، مارواڑی، پنجابی، لاہوری، روہیلکھنڈی، شورسینی اپ بھرنش، ہریانی، میواتی، پالی، دراوڑی، ماگدھی، مہاراشٹری کھڑی بولی اور ہندی زبان کے الفاظ شامل ہونے چاہیئے، قطعی غلط نہ ہوگا ان زبانوں کے علاوہ اردو سنسکرت، پراکرت، تامل اور کنڑ جیسی ہندوستانی زبانوں سے بھی فیضیاب ہوئی ہے۔
ان زبانوں کے علاوہ مختلف ایشیائی اور یورپی زبانوں کے اثرات کو بھی اردو نے قبول کیا۔ ان میں روسی، چینی، انگریزی، اور فرانسیسی

زبانیں خاص ہیں۔ ویسے توحقیقت یہ ہے کہ تخلیقی فنکار کا قلم کسی زبان کا پابند نہیں بلکہ تشکیل اسلوب کے درمیان تخلیقی عمل کی زیریں لہروں کی تہہ میں دنیا کی کوئی بھی زبان، جو فن کار کی قلم تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو سکی ہے، کے الفاظ تخلیق میں خاموشی کے ساتھ شامل ہوجاتے ہیں اور وسیلۂ اظہار کی زبان کو وسعت دیتے ہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ کبھی کبھی فنکار تر کی آوازوں پر محیط الفاظ چاہتا ہے، یا چ، ت، خ، یا غ کی آوازوں پر مبنی الفاظ کی جستجو میں سرگرداں رہتا ہے تو ممکن ہے ایسے حالات میں وہ ایسے الفاظ ڈھونڈ نکالے جس کا دنیا کی کسی زبان کی لغت میں کوئی اتا پتہ نہ ہو۔ اس سلسلے میں مولوی ذکا واللہ کا خیال، پیش کرنا، محل بیان ہوگا! جو زبان کے متعصبین پر کاری ضرب لگاتا ہے۔ لکھتے ہیں:"

"ممتاز انشاء پردازوں کا ایک زمرہ ایسا بھی ہے کہ اردو زبان میں انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کو وحشی اور غیر مانوس الاستعمال سمجھ کر ان کے استعمال سے متنفر ہوئے اور یہ مانتا ہے کہ ان کے استعمال سے اردو زبان سردیعنی بگڑی ہوئی اردو ہوجاتی ہے۔ وہ ان کا اپنی زبان میں گنجہ ترجمہ کر کے اس کے سر پر نئے معانی کے بال جماتا ہے۔ جو کسی طرح جمائے جمتے نہیں۔ پرانے الفاظ نئے معانی کو ذہن نشین نہیں ہونے دیتے۔" آگے مزید فرماتے ہیں۔

"زبان کے متعصبین اس کو اپنی زبان کے حق میں زہر سمجھتے ہیں اور انگریزی زبان کے ممنون منت نہیں ہوتے جو اردو زبان کی اپنے الفاظ و اصطلاحات مستعار دے کر توسیع کرتی ہے اور طرح طرح کے حسن بیان پیدا کرتی ہے۔"

برج، اودھی، ہندی وغیرہ کے علاوہ سنسکرت، پراکرت، بنگلا اور پنجابی کے اثرات حسب ذیل خاکے سے بالکل نمایاں ہیں۔

(۱)

سنسکرت	پراکرت	اردو
اگنی	آگی	آگ
دُگدھ	دُدّھ	دودھ
دَش	دس	دس

سنسکرت	پراکرت	اردو
شاک	سگ	ساگ
یمنا	جمنا	جمنا
ورس	برس	برس
وش	بس	بس

بنگلہ	اُردو
بھالُ	بھلا
چالُ	چلا
جابُ	جاؤں گا
چھیلے	چھیلا

چند مرکبات کی مثالیں

پرتگالی پاؤں + بنگالی روٹی = پاؤں روٹی

انگریزی سیل + بنگالی مہر = سیل مہر

پنجابی	اردو	پنجابی	اردو
اُچا گھوڑا	اونچا گھوڑا	اچا	اونچا
میرا منڈا	میرا لڑکا	باندر	بندر
نکی کڑی	چھوٹی لڑکی	بھانگ	بھنگ
وڈے منڈے	بڑے لڑکے	سپ	سانپ
دوڑے گھوڑے نوں	دوڑتے گھوڑے سے	جھو	جھوٹ
نکیاں کڑیاں	چھوٹی لڑکیاں	بدّل	بادل
چنگا	اچھا	ٹٹنا	ٹوٹنا

پنجابی	اردو	پنجابی	اردو
پگ	پگڑی	مُل	مول
اگے	آگے	کم	کام
پھل	پھول	چول	چاول
انب	آم	کڑی	لڑکی
جٹ	جاٹ		

قطع نظر ان الفاظ کی فہرست کے، خوش قسمتی سے سید احمد دہلوی نے فرہنگ آصفیہ کے آخر میں، اردو زبان کے ہر قسم کے الفاظ کی تعداد درج کر دی ہے۔ اس جدول کا خلاصہ درج ذیل ہے:

فرہنگ آصفیہ میں شامل کل لفظ ـــــــ ۵۴۰۰۹

(۱) (الف) ہندی جس کے ساتھ پنجابی اور پوربی زبان کے بعض خاص الفاظ بھی شامل ہیں ـــــــ ۲۱۶۴۴

(ب) سنسکرت ـــــــ ۵۵۴

(ج) پالی ـــــــ ۲

(د) مالاباری (ملیالم) ـــــــ ۱

(ﮦ) برہمی ـــــــ ۲

خالص دیسی الفاظ کے میزان ـــــــ ۲۲۲۰۲

(۲) اردو یعنی وہ الفاظ جو غیر زبانوں سے ہندی کے ساتھ مل کر بنے ہیں۔ ـــــــ ۷۵۰۵

(۳) (الف) عربی ـــــــ ۷۵۸۴

(ب) فارسی ـــــــ ۶۰۴۱

(ج) ترکی ـــــــ ۱۰۵

(د) عبرانی ـــــــ ۱۱

(۵) سُریانی ———— ۷

مشرقِ وسطیٰ کی زبانوں کے الفاظ کی میزان ———— ۱۳۷۴۸

۴۔ الف۔ انگریزی ———— ۵۰۰

ب۔ یونانی، لاطینی، فرنچ، پرتگالی، ہسپانوی ———— ۵۳

یورپی الفاظ کے میزان ———— ۵۵۳

چونکہ گروہ (۲) کے اردو الفاظ بھی ہندوستان میں ہی بنے ہیں اسلئے نمبر (۱) اور (۲) کی میزان ۸۰۷۹۳۔ اردو کے لسانی سرمائے کا ہندوستانی عنصر ہے۔ اس طرح،

اردو میں ہندوستانی الفاظ ———— ۷۲ $\frac{1}{2}$ فیصدی ہیں

اردو میں سامی۔ فارسی اور ترکی الفاظ ———— ۲۵ $\frac{1}{2}$ فیصدی ہیں

اردو میں یورپی الفاظ ———— ۱ فیصدی ہیں

ان سب باتوں کے علاوہ تخلیقی فنکار جیسا کہ اوپر تحریر کیا گیا، کسی زبان کا پابند نہیں ہوتا بلکہ انحراف اور انتخاب کے عمیق پیمانوں سے طرز ادا کی تشکیل کرتا ہے اور دنیا کے کسی بھی زبان کے الفاظ کا استعمال اس طرح کرتا ہے جیسے یہ الفاظ گویا فنکار نے خود اختراع کئے ہیں اس لحاظ سے صاحب طرز ادیب کا غیر زبانوں کے اثرات سے محفوظ رہنا، کہیں اس کی اپنی لاچاری، محرومی اور کم مائیگی کی دلیل نہ بن جائے۔ اس لئے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ صاحب طرز ادیبوں نے اپنی تخلیقی رویوں سے اردو زبان و ادب کو وسعت دی ہے اور بغیر کسی تردد و تکلف کے غیر زبانوں کے الفاظ و اصطلاحات کا استعمال کیا ہے۔ جس کی کھلی ہوئی مزید مثالیں اسالیب نثر کے تجزیوں اسلوبیاتی تنقید میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

مصادر

۱۔ اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر ص ۲۵ تا ۳۱
۲۔ مقدمہ تاریخ زبان اردو ص ۲۶۲
۳، ۴۔ ماہنامہ زمانہ ۱۹۱۱ء
۵۔ لسانی مطالعے ص ۱۸۸
۶، ۷ داستان زبان اردو ۹۵
۸۔ ہند آریائی اور ہندی ص ۲۴۸
۹، ۱۰۔ پنجاب میں اردو ص ۸۶ اور ۱۳۳، ۱۱۵
۱۱۔ ماخوذ لسانی مطالعے ص ۱۸۲، ۱۸۱

مصنف کی چند اور تالیف

(۱) تخلیقی عمل۔ اصول و مسائل

(۲) اسلوبیات اقبال

(۳) کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید
خسرو تا فیض

(۴) تجزیۂ غبار خاطر

(۵) اسلوبیاتی تنقید تناظر وجہی سے قرۃ العین حیدر تک

(۶) آئیے اردو سیکھیں (ہندی میں زیر طبع)

(۷) گلدستہ۔ کلیات سید محمد مدنی اشرفی الجیلانی' اختر

(۸) اردو طنزیات و مضحکات کے نمایندہ اسالیب

